قضايا الإستطيقا

من خلال النصوص

تأليف

د.محمد بن حمودة

دار محمد علي الحامي

- سلسلة : مفاهيم
- العنوان : قضايا الإستيطيقا من خلال نصوص
- تأليف : محمد بن حمودة
- الطبعة : الأولى جانفي2001
- تصميم الغلاف : منير الشعراني
- صورة الغلاف : مشهد من مسرحية (يوليوس قيصر)
- نشر : دار محمد علي الحامي
40 شارع الشابي 3000 - صفاقس - تونس
هاتف: 229322-04
Email : caeu@gnet.tn
- رقم الناشر : 111-00/389
- الترقيم الدولي : ISBN: 9973-33- 006-4

إلى الذي سيظلّ دومًا حاضرًا

ما دامت الذّكرى نوع حضور

إلى العزيز الرّاحل

كمال العكروت

محمد بن حمودة

المنصب الملتبس للإستطيقا

يمكن تعيين أبسط شكل للتعارض الإستطيقيّ على أنه تعارض، من جهة بين الكائن الحي الميّال بطبعه إلى الرّاحة في الوحدة، ممّا يغذّي فيه ميلا تلقائيّا إلى تعاطي اقتصار استطيقي يتحدّد بموجبه العالم بالقياس إلى مجال وحدته ومن جهة أخرى، بين المادّة التي لا وحدة لها و لا تشتاق إليها. من هذا المنظور تبدو الفرادة المحبوّ بها الإنسان و قد تكثّفت في صيغة استطيقيّة تجعل منه كائنا يريد أن يكون كلّ شيء، مع التمسّك بمطلب الرّاحة في الوحدة. و بالإمكان القول إنه يجري الأمر و كأنّ الوجود استعاد مع الإنسان وحدته التي انشطرت منذ الفراق الذي حصل بين النّبات و الحيوان والذي أخبر عنه بدقّة كبيرة "برغسون" في كتابه "التطور الخلاّق"[1]. و فعلا، بين واقع الكيان الحيوانيّ الذي يعتمد على الفعل و بين واقع النّبات من حيث أنّه مباشرة ذوقيّة للحياة، يرقى الوجود مع الإنسان إلى واقع فكرة متواطئة[2] (Univoque)، أي ينجح فعليّا في صهر الطلبين الإستطيقيّين المتعارضين ضمن بداهة (Évidence) أسمى من راحة الوحدة الملازمة لغبطة النّوم النّباتي و أسمى كذلك من الإختلاجية الموسومة بها حركة التّحصيل الحيوانيّ.

مجمل القول إنّ الإنسان لا يستوفي كنهه الإستطيقيّ إلاّ بتخطّيه للتّعارض بين ضرورة التوأم مع الوجود، وذلك بأن يبلور قدرته على أن يكون كلّ شيء و بين الاستجابة لميل الراحة ضمن الوحدة. على أن التخطّي المذكور لم يكن ممكنا إلاّ على إثر عملية نقل (Transposition) وذلك طلبا لصعيد يتلاءم تلقائيّا مع مطلب التخطّي (La transgression) . ولكن، على الصعيد البشريّ كذلك سيعود التّعارض الإستطيقيّ للظّهور في صيغة مستحدثة يمكن ضبطها بشيء من التجوّز من خلال ازدواجية بلاغتين استطيقيّتين: الأولى تأمّلية تتخطّي التّعارض الإستطيقيّ المذكور على قاعدة اللاّمنقسم و الثانية تطلب نفس التخطّي و لكن على أرضية المنقسم.

من أجل فهم أوليّ و سريع للفرق بين الخيارين المذكورين ينبغي الانطلاق من ملاحظة مفادها أن الموقف المتمسّك باللاّ إنقسام هو موقف يطمح إلى إنجاز التخطّي دون مغادرة المجال الإستطيقيّ، في حين عمد أصحاب الخيار الثاني إلى توظيف التخطّي بشكل يقلب عين المجال الإستطيقي و يشطبه. وعن هذا الاختيار الأخير يتولّد "عنصر" جديد تتنامي معه إنسانية الإنسان بتنامي عشقه وافتتانه به، عنينا بالحديث "الموضوع"[3] (L'objet) . و فعلا، مهما تنوّعت صيغ التعبير عن هذا الافتتان و ذلك الإعجاب فإن مبدأها يظلّ هو عينه: قدرة الموضوع على أن يكون في حدّ نفسه متباينا بذلك مع الشيء (La chose) الخاضعة لصيرورة لا حدّ لها[4]. بعبارة أخرى، نجح الإنسان باصطناعه للموضوع في توظيف قدرته على الإيجاب بحيث تصطفّ بعد ذلك قيم الوجود وراء قيم التحدّد (La déterminabilité). وهو الاصطفاف الذي سيغيّر من دلالة الإستطيقا بحيث تصبح

---

1 Bergson, ***L'évolution créatrice***, P.U.F Cf. Chap.II, Les directions divergentes de la vie, torpeur intelligence, instinct.

2 التّواطؤ المذكور غير مرتهن بالمواضعة و إنّما بما سمّاه هيرقليطس "القانون ضمن الصّيرورة" و الذي يميّز إدراكه عين الفنّان من حيث هي، حسب عبارة نيتشه، عين "تعانق بنظرها كل شيء".

3 متوقّفا عند هذا التحوّل على مستوى منصب الموضوع، سينتهي "باتاي" إلى صياغة مقابلة بين مجتمعات الأشخاص وبين مجتمعات الأشياء. أمّا ستراوس فسيميّز بين مجتمعات صنعت لتدوم ومجتمعات صنعت لتتغيّر.

4 راجع مثلا الفصل الأوّل من كتاب: François Dagognet, ***Éloge de l'objet***, Vrin, 1989

الإشارة إلى صعيد موسوم بالتباس علّته غياب البعد القيمي المذكور والتمسك في المقابل بمتعية (Hédonisme) لا تسطّر بوضوح خط الفصل بين الإنسان و غيره من الكائنات الحيّة.

لا عجب، والحال هذه، أن تكون الفلسفة، منذ بدايتها الأفلاطونية، قد عيّنت لنفسها مهمّة قوامها إنقاذ الحسّي من أجل إنقاذ المظاهر، و بالتّالي إنقاذ الإستطيقا. ويتمثّل رهان هذا الإنقاذ رئيسيًا في تخطّي التّعارض بين الطّابع المباشر للخبرة الإستطيقيّة و اقتضاء الكلّية الملازم للإختيارات المعياريّة. و بلوغ النّجاح في هذا المسعى من شأنه أن يجعل خبرة الرّاحة في الوحدة التي يجسّدها نظام الهو هو (Le régime du Même) غير مقطوعة الصلة بسوْرة الحياة ، فتتنوّع الرّاحة في الوحدة و تتجدّد و تتوالد بغير انقطاع. حتّى لكأنّها الصّوت الذي هو واحد و مصدر لتنوعّات من الأصوات لا ينضب معينها، و لكنه يبقى مع ذلك واحدا رغم أنّ عددا كبيرا من الأفراد يستمعون إليه. ولعل النّجاح الذي أصابه أفلاطون في هذا الباب هو ما حمل "ريمون باير" على الجزم بأنّ "استطيقا أفلاطون أنعشت مجمل تصوره الميتافيزيقي"[1]. واضح إذن أن ذروة التأمّل، أيّا كان ذلك التأمّل، تحيل على شاغل إستطيقيّ بحت، نعني به مسألة *البداهة* و طبيعتها و شروطها من حيث هي كذلك: هل هي ذات طبيعة حسّية (أي خبرة لا تقبل الإيجاب) أم أنّها معطى قيميّ (يمكن إخضاعه لبنية قوليّة أو بصريّة)؟

يبدو أنّ الفلسفة باشرت الإستطيقا وهي تشرط بداهة بعينها. بداهة تكون موسومة بالإيجاب. لذلك عمدت، منذ "أفلاطون"، إلى فصل الإحساس عن مادته و ذلك خوفا من الطّابع المنفلت والدّائم الصّيرورة الملازم للمادّة من حيث هي معطى أصليّ و مباشر. كما قامت الفلسفة بإقامة تعارض جذريّ بين الكيفيّات الصرفة والكيفيّات الحسّية، بين الكيفيّات الأولى و الكيفيّات الثّواني وهو ما جعل تأمّلاتها الإستطيقيّة تنحو منحا معرفيًا، الغاية منه تطويق تعدّدية الأحاسيس و شطب الجروحية (La vulnérabilité) الملازمة للتأثّرية بما يحمله الحسّي من روعة و رعب.

و فعلا، إذا كان مصطلح إستطيقا ينحدر اشتقاقا من الكلمة الإغريقية (Aisthésis) والتي تعني الحساسيّة بمعناها المزدوج، أي بدلالتها كمعرفة حسّية (إدراك) و بدلالة التأثّرية الإحساسيّة الملازمة للوجدان (Affect) (و للتذكير بهذه الدّلالة الاشتقاقية صرح "بول فاليري" قائلا:"Esthétique, c'est l'esthésique" فقد أضافت الفلسفة إلى هذه الدّلالة الاشتقاقية دلالة أخرى، تحظي منذ Baumgarten بالانتشار والتّداول، وتعرف الإستطيقا بمقتضاها على أنّها "قول فلسفي في الفن". و قد ارتبط هذا التوجّه بأمل في تخليص الإستطيقا من كل اللبس الملازم للأحاسيس و الانفعالات و ذلك بتحويلها إلى موضوع معرفة. و إن شئنا الدقّة، جرى الأمر مع

---

1 بصدد استطيقا أفلاطون يكتب "باير" ما يلي:

Platon a vraisemblablement été peintre lui-même et a certainement fréquenté des artistes comme le peintre Parrhasios et le sculpteur Cleitos. Platon n'a pas écrit une esthétique. Wilamovitz a soutenu à tort que la philosophie de Platon était politique et sociale. Mais on peut soutenir avec plus de raison que la métaphysique platonicienne est une esthétique. Elle est formée par les Idées que nous ne constatons pas par les sens; au bout de la dialectique, par un saut, par une sorte d'intuition intellectuelle, nous avons la vision des Idées. Donc, l'exertion suprême dépasse l'intellectuel et appartient à l'intuition de l'intelligence, domaine propre de l'esthétique. » . Raymond Bayer, ***Histoire de l'esthétique***, Armand Colin, 1961, p 28 .

من ناحيته "كريستين جامبي" من أنه لا ينبغي البحث لدي أفلاطون عن حقيقة تقريريّة.
Il ne faut pas chercher en Platon de vérité positive. » Christian Jambet, ***L'apologie de Platon***, , Grasset, 1976, p. 99.

الفلاسفة على نحو كانوا خلاله ينقّبون ضمن الحسّي عن نواة معرفيّة تصبح حقيقة نقيّة بعد فصلها عن أصناف الانحراف الذي يسبّبه جموح الحسّي. وقد تدرّجت عملية الفصل المذكورة فمرّت بمراحل نذكر بعضها لماما لضيق هذا المجال عن الاستقصاء. فبعد أن استهلّ أرسطو ، ضمن كتابه عن "فن الشّعر"، ما سيسمى لاحقا استطيقا الأثر (L'esthétique de l'œuvre)، صير منذ سنة 1564 إلى توسيع مجال صلاحية مقولة الذّوق لتعبر من المجال الفيزيولوجيّ بحصر المعنى لتغطّي مجال ردود الأفعال الإنسانية بوجه عام. بعد ذلك —و تحديدا سنة 1643 — قام الرسّام Poussin باستعمال مصطلح الذّوق بدلالة الخبرة الإستطيقيّة و ذلك ضمن رسالة بعث بها إلى السيّدة شانتولو. و من ناحيته، قام فولتير، ضمن موسوعته الفلسفية، بالتذكير أن الخبرة الذّوقيّة لا تحصل على دلالة إستطيقيّة أو أخلاقيّة إلاّ مجازا، إذ في حقيقة أمرها تظل ردّ فعل فيزيولوجيّ صرف. و عموما لم يلبث أن صير إلى الحديث عن إستطيقا سفلية و إستطيقا عليا. و قد استقرّ وقتها الاعتقاد أن خصوصيّة الفنّ لا تتمثل فقط في قدرته على العبور من الأولى إلى الثّانية بل أساسا في تحويل الإستطيقا السفلية إلى عليا. و يلاحظ، في هذا الخصوص "مارك جيميناز" قائلا:

"Telle est la démarche de Baumgarten lorsqu'il considère que la faculté esthétique est de l'ordre de la connaissance. Certes, il s'agit d'une faculté de connaissance inférieure. Baumgarten la nomme *logica facultatis cognoscitiviae inferioris*. Philosophie des Grâces et des Muses, elle ne saurait rivaliser avec la raison. C'est cette science de la connaissance et de la représentation sensible qui prend désormais le nom d'esthétique"[1].

واضح إذن أنّ الفرق بين الإستطيقا السّفلية و العليا ليس فرقا في الدّرجة بل في النّوع. فعبارة "بومقارتن" تُبيّن أنه في الحالة الأولى يتعلّق الأمر بغُنوص و أن هدف الثّانية هو إنتاج معرفة. و هي المهمّة التي كان أفلاطون أوّل من ندب نفسه لتحقيقها، مواصلا بذلك مهمّة معلّمه "سقراط اللاصوفيّ"، كما يسمّيه "نيتشه" في إشارة لمحاربته لتصوّر وحدة الوجود كما صاغته و نشرته "الأورفيّة" ضمن عقيدتها الباطنيّة الجازمة أساسا أن "كلّ شيء يأتي من شيء واحد و ينحلّ إليه".

من جهة أخرى، فإنّه غنّي عن الإشارة أنّ الإستطيقا، و الحال هذه، تشتمل على تعدّد علّته تعدّد التصوّرات التي من خلالها سيتمّ تعريف الفنّ. مع ذلك، لا بدّ من الملاحظة أنّ الإستطيقا ليست مرتهنة بالفنّ تماما. فكانط و هيقل توصّل كلّ منهما إلى صياغة إستطيقا طريفة وذات إشعاع دون أن يفقها مع ذلك شيئا في فنّ عصريهما. لكن يبدو كذلك أنّهما كانا الأخيرين في النّجاح في مثل هذه الخطّة، إذ بعد ذلك أصبح من الدّارج أن يستند صاحب كلّ قول إستطيقيّ إمّا إلى فنون عصره أو إلى فنّ بعينه. يبقى مع ذلك صحيحا أنّه في الغالب، استمدّت أعرق النّظريات الإستطيقيّة إشعاعها وتأثيرها من فهمها السليم لفنون عصرها و تطابقها معها. ولكن كيف يمكن تعيين الفارق الفاصل بين الفنّ وبين الإستطيقا، أي بين الفنّ و بين القول الذي يتخذ الفنّ غرضا ؟

للجواب عن مثل هذا السّؤال لا بدّ من التوقّف عند اختلاف منصب الخِبْريّ (L'empirique) ضمن القول الإستطيقيّ عنه ضمن الممارسة الإبداعية الفنّية.

---

1 Marc Jimenez, ***Qu'est-ce que l'esthétique***, Gallimard, Coll., Folio, 1977, p. 20.

حقّا إن المؤثّر الانفعاليّ (L'affect) مثله مثل الأفهوم لا يتمّ بلوغه إلا بالارتفاع عن الإدراكات المعيشة. وإذا كان يمكن اعتبار هذا الارتفاع تعاليا يحيل على صيرورة من شأنها أن تقلب عين موضوعها (Métamorphoser)، فإن الصّيرورة الملازمة للمؤثّر الانفعاليّ هي غير الصّيرورة الملازمة للأفهوم. ففي حين أنّ الأخيرة هي *المباينة* (L'hétérogénie) في صيغتها المطلقة، فإن الأولى هي الغيريّة وقد انخرطت في مادّة التّعبير. لذلك فإن الإحساس لا ينتسب إلا إلى مادّته، بينما يطمح القول الفلسفيّ (الأفهوم) أن يكون مستقلاّ ومكتفيا ذاتيّا. و على هذا المستوى تحديدا تتعيّن أخطر مصاعب، بل و مثالب الإستطيقا. فمن جهة تعاطيها للأفاهيم كأداة تعبير، كانت الإستطيقا ميّالة عفويّا إلى استيعاب الصّيرورة الحسّية ضمن مقولات الصّيرورة الأفهومية وإلى شطب الفارق الحاصل بينهما. ولكن هل مؤدّى هذه الصّعوبة هو القول باستحالة تطابق القول الإستطيقيّ مع الممارسة الفنّية في فعلية تحقّقها (Dans son effectivité)؟ بكلام آخر: هل يمكن للممارسة الخِبْرية أن تكون موضوع خِبْرية متعالية (Empirisme transcendantal)؟

يمكن الاستدلال أوّلا على هذا الإمكان بطريقة غير مباشرة، وذلك بالتوقّف بين علاقة الإستطيقا بالفنّ وعلاقته بالممارسة المهتمّة بتاريخه. وأوّل ما يمكن ملاحظته في هذا السّياق هو أنّ تاريخ الفنّ ليس مضطرّا للانطلاق من تصوّر إستطيقيّ للفنّ، في حين أنّ الإستطيقا تحيل (وربما تصدر) عن منظور معين لتاريخ الفنّ. ذلك بسبب الطّابع المتعالي لِخِبْرية الإستطيقا وغيابه في حالة تاريخ الفنّ. فتاريخ الفنّ يغلب عليه الطّابع السّردي ويذعن بالأساس لمقتضيات الذّاكرة، في حين أنّ الإستطيقا لا يمكن أن تخلو من حظّ يزيد وينقص من التأويل والتأمّل. والتأمل، كما هو معلوم، يشرط أفعال تعليق الحكم (Époché) والاستئناف و المحاكاة و الانبهار وكلّها أفعال بنّاءة دونما حاجة لكي تعبر إلى الفعل.فجميعها يشرط ما اصطلح على تسميته بالتوليفة الآلة (La synthèse passive). إذ يتعلّق الأمر بفعل آلم و ذلك لأنّه يتعلّق بفعل القبض (Contraction)، ويتعلّق الأمر بتوليفة وذلك على اعتبار أنّ ذلك الفعل القبضيّ سيضطلع بمهمّة المركز الذي إذ يسمح بالمعاودة يسمح بتزامن عناصر لولاه لما أمكن تعاصرها و تأليفها لديمومة (Durée) ستمثل بدورها خامة الحاضر الحيّ والمشحون. وفي المقابل، فإن تاريخ الفنّ، شأنه شأن سائر أصناف السّرد التّاريخي، لا إمكان لقيامه إلاّ ضمن الامتلاء الذي يمثّله متن الممارسة التي يجري تدوينها، ولذلك لم يكن من السّهل على تاريخ الفنّ أن يضع أسسه موضع مساءلة ومراجعة و لم يكن من الهيّن عليه إحداث الفراغ الذي بفضله تتمّ مغادرة نصاب الإجماعي (Le consensuel) إلى مجال المتعالي مرورا بالإشكاليّ و الاستفهاميّ. من ناحيته بيّن "نيتشه" كيف أنّه إذا كان التّقويم الإستطيقي لا يزكّي إلا عددا قليلا من الكتابات الإبداعية فإن تاريخ الفنّ يقوم بتزكيتها جميعا[1]. ولو شئنا صياغة هذا الفرق في علاقة كلّ من تاريخ الفنّ و الإستطيقا بالمتعالي على طريقة الفلاسفة العرب الأوائل قلنا إنّ تاريخ الفنّ منخرط في الملّة (نظام الهو هو (Le régime du Même) بينما ترنو الإستطيقا نحو الكلّي. وقديما ميّز أرسطو بين التّاريخ و الشّعر فقال: "إنّ المؤرّخ والشّاعر لا يختلفان بكون أحدهما يروى الأحداث شعرا والآخر

1 Selon lui, «toute véritable œuvre d'art doit pouvoir être appréciée indépendamment de toute présupposition historique. Il y a par contre des écrits dont toute la valeur réside dans leur position historique. L'histoire de la littérature prend en considération aussi bien les œuvres d'art que les ouvrages sans valeur, pour autant qu'ils représentent l'époque. Elle est donc complice du brouillage, ou tout au moins elle légitime ce qui est secondaire. L'appréciation esthétique ne prolonge la vie que de peu d'écrits, celle de l'histoire littéraire le fait pour tous. ». Nietzsche, ***Sur Démocrite***, traduit par Philippe Ducat, Editions Métailié, 1990, p. 36.

يرويها نثرا ... وإنما يتميّزان من حيث كون أحدهما يروى الأحداث التي وقعت فعلا، بينما الآخر يروى الأحداث التي يمكن أن تقع. ولهذا كان الشّعر أوفر حظّا من الفلسفة وأسمى مقاما من التّاريخ، لأنّ الشّعر بالأحرى يروى الكلّي، بينما التّاريخ يروى الجزئيّ". [1] ويستنتج "ابن سينا" فيقول: "ولهذا صار الشّعر أكثر مشابهة للفلسفة من الكلام الآخر لأنه أشدّ تناولا للموجود وأحكم بالحكم الكلّي". [2] على أن تطوّر الإستطيقا سوف يقوم بتعديل هذا الفصل بين الكلّي و نظام الهو هو دون إلغائه مع ذلك. فإذا كان "ابن سينا" برّر حكمه الذي سبقت الإشارة إليه بملاحظته أن "الشّعر المراد فيه التّخييل، لا إفادة الآراء"، فإن "دولوز" و "غتّاري" سيجزمان، وما بالعهد من قدم، أن "الفنّ ليس له رأي" [3]. مع ذلك فإنّهما لم يكونا الوحيدين في التّشهير بفرط محاكاة الإستطيقا للفلسفة وذلك لما تسبّب فيه من حجب كل حسّ تاريخيّ عن الإستطيقا و هو ما يحيلها على معاداة كلّ مظاهر الصّيرورة. بكلام آخر يمكن القول بأنّ عيب التّاريخ عموما يتمثّل في وثنية العرضيّ (Fétichisme de la contingence) في حين أن الإستطيقا الفلسفيّة لا تتحرّر من ذلك العيب إلاّ لتتورّط في وثنية الهوهوية (L'identité). فكيف يمكن للعرضيّ أن يصبح إستطيقيّا ؟ ذلك هو السّؤال الذي يجب على الإستطيقا الجواب عليه لتتصالح مع الفنّ، وعبره مع الحياة. وهذا السّؤال يمكن صياغته إستطيقيّا كالتّالي: ما هي خصائص "المتعيّن الإستطيقيّ؟" (Qu'est-ce que le concret esthétique?).

الإستطيقيّ هو المباين بإطلاق و هو مع ذلك موسوم بالبداهة التي يستوي معها الظّهور مع الاختفاء. و إذا كان هايدغر يجزم أن "الظّهور و الإنحجاب هما فعل واحد، و ليسا فعلين متمايزين" [4] فذلك على اعتبار أنّه يعنى بحديثه الكيفيّة في بعدها الصّرف. و نعنى بالكيفيّة الصّرفة الخاصّية التي لا تنفكّ عن شيء ما، و منه طابعها الإستطيقيّ، أي منه تخطّي تماسكها لتماسك حواملها و عدم ارتهانها بدوامها. ذلك أنّه بحكم طبيعتها الحسّية، تنتشر الكيفيّة الصّرفة انتشارا يحجبها كمحسوس. و لذلك صحّ القول أن الإستطيقيّ، بدلالة المحسوس، هو ما لا حدّ له و لكنه كذلك ما بدونه ينعدم الإمكان كإمكان. فالحسّي هو خميرة لا ذخيرة (أفلاطون،القوانين 844). و وقوفا عند هذا الالتباس التكوينيّ تعدّدت المحاولات من أجل تسمية المحسوس بما يطابقه من تفرّد و خصوصية. نذكر في هذا الصّدد كيف أن "بلانشو" سمّاه "المستحيل"، و عمّده "ستراوس" "دالاّ عائما" و وصفه "هايدغر" بأنه "لاشيء". و اجتمع لفيف من المتأمّلين على اعتباره "الدّرجة الصفر" من كلّ كيفيّة، كما وسمه كلّ من "أرتو" و "دولوز" و"ليوتار" "بالجسد المنقوص الأعضاء" (Le corps sans organes) .. الخ.

مجمل القول أنه إذا صحّ قولنا إن المنشغل بالإستطيقا هو من اعتبر أن "الكُنه" أو الكيفيّة الصّرفة هي مشكلته فذلك على اعتبار أنّ مشكلة الإستطيقا هي الحسّي. و يمثّل الحسّي مشكلة لأنه لا فعلية للحياة بدونه ومع ذلك فإن من شأن شمولية حضوره حين تُترك لذاتها أن تؤول إلى عدمية معناه، إلى عمق غير قادر على أن يضطلع بأي دور من أدوار الرّافعة.

1 أرسطو، فنّ الشّعر، ترجمة عبد الرّحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت، 1451ب، ص 26.

2 ابن سينا، كتاب الشعر، تحقيق عبد الرّحمان بدوي، الدّار المصريّة للتّأليف و التّرجمة، القاهرة، 1966، ص 54.

3 جيل دولوز و فيليكس غتّاري، ما هي الفلسفة، ترجمة مطاع صفدي، نشر مركز الإنماء القومي والمركز الثقافي العربي، ص 184.

4 مارتن هيدغر، مبدأ العلّة، ترجمة د. نظير جاهل، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات و النّشر و التّوزيع، 1991، ص 69.

إستطيقا اللاّمنقسم

الفظيع: من التّصادم إلى التعقّد

إنّ الفظيع هو ما "جاوز الحدّ" وانجرّ عنه موقف عاطفيّ سلبيّ فهو ما لا يحتمل وما لا يطاق: "فظع الأمر وأفظع: اشتد وشنع وجاوز المقدار وبرّح... فظعت بالأمر أفظع فظاعة إذا هالك وغلبك فلم تثق بأن تطيقه". إنّ الفظيع غير "المخيف" لأنّه قد لا يحصل منه خطر واضح على الذّات، وهو غير القبيح لأنّ القبيح قد لا ينجرّ عنه موقف انفعاليّ، وهو غير الغريب لأنّ الغريب قد يطاق ويعجب به. إنّ الفظيع في رأينا مزيج من هذه المقولات لا يمكن اختزاله في إحداها وقد جعلناه عنوانا لرفض الغير نظرا لما تحتويه الكلمة من شحنة سلبية معبّرة عن مواقف الإنكار والاستقباح والاستعظام.

ولعلّ التّحليل سيزيد توضيحه بصفة إيجابية. أما المقدّس فهو " المنزّه المطهّر" (اللّسان – قدس) ونقصد به (Le sacré) الذي يدلّ أيضا في معناه الاشتقاقي اللاّتيني على التّفريق والتّمييز. فالمقدّس هو المجال الذي يعزل عن الدّنيويّ لأنّه مجال تواصل بين عالم البشر والعالم المفارق للبشر.

وليس الفظيع والمقدّس ضدّين ولا مترادفين بل بينهما تقاطع مجاله العنف. فالفظيع يفترض وجود عنف لا يقبله الرّائي فيولد لديه شعورا بما لا يحتمل هو أساس رفض الغير. والمقدّس "هو العنف ذاته" حسب رينيه جيرار René Girard ولكنّه "العنف المنظّم الموجّه نحو السّلم والسّلامة". وهذا العنف يتمثّل خاصّة في الأضحية التي يسري دمها المهدر في المجموعة والثقافة فيشدّ أواصرها. ويمكن أن نتعرّض أوّلا إلى هذا العنف المقدّس الذي يكون فظيعا إذا نظرنا إليه من خارج المجموعة المتعاطية له. ولعلّ أهمّ مظهر من مظاهره يتجلّى في الأضحية البشرية التي "ولاشك ترفع سلسلة الطّقوس الدّينية القاسية إلى قمّة الفظاعة".

إنّ مشهد احتراق الإنسان حيًا من شأنه أن يصيب المسلم بالدّهشة و البهتة والفرق والهلع. وقد حرص ابن بطوطة على معاينة أحد مشاهد احتراق الزّوجات في الهند مع أزواجهنّ ووصف لنا هذا المشهد بدقّة ولم يخف علينا انفعاله الشّديد بسببه: "ولما رأيت ذلك كدت أسقط عن فرسي لولا أصحابي تداركوني بالماء فغسلوا وجهي وانصرفت" وقد تكون إغماءة ابن بطوطة كما كتبت لنا وسيلة بلاغية تلفت الانتباه إلى أهمّية ما قيل ولكنّها كذلك وسيلة للإقناع بفظاعة ما يأتيه "الكفّار" وسواء أغمي على ابن بطوطة حقيقة أو وهما فإنّ لارتباط الإغماء بمشهد الحرق دلالة، وفيه حقيقة نفسية مكتوبة هي غير حقيقة التّطابق مع الواقع التّاريخيّ الحدثيّ. ويمكن أن نفكّر في أسباب هذا الإغماء. فلنذكر أوّلا أكثرها بداهة وأقلّها إثارة للجدل:

1. إنّ عمليّة إحراق المرأة أضحية – انتحار لأنّ المرأة تقبل على الاحتراق من تلقاء نفسها: "واحتراق المرأة بعد زوجها عندهم أمر مندوب إليه غير واجب". وقتل الإنسان نفسه أمر فظيع يناقض الإسلام، أي إسلام الإنسان نفسه ومصيره إلى الله.
2. تنسب النّار في الإسلام إلى الله فهو الذي من حقّه التّحريق دون غيره. وتوجد مفارقة في موقف هؤلاء الهنود من النّار فهم يستعملونها أداة ويستغلّون ما فيها من طاقة عجيبة وهم يعبدونها في الوقت نفسه: "ثم جمعت يديها على رأسها خدمة للنّار ورمت بنفسها فيها".
3. إن طقوس الموت كما شرّع لها في الإسلام خالية من مظاهر الاحتفال وممارسة ما يسمّيه باتاي (Bataille) بـ "إقامة الأفراح أمام الموت". (Pratique de la joie devant la mort) وقد ألحّ كاتب الرحلة على وصف مظاهر

الاحتفال بحرق زوجات "الكافر الثّلاث: ولما تعاهدت النّسوة اللاّئي ذكرناهنّ على إحراق أنفسهنّ أقمن قبل ذلك ثلاثة أيام في غناء وطرب وأكل وشرب كأنّهن يودّعن الدّنيا وأتى إليهنّ النّساء من كلّ جهة. وفي صبيحة اليوم الرّابع أوتيت كلّ واحدة منهنّ بفرس فركبته وهي متزيّنة متعطّرة وفي يمناها جوزة نارجيل تلعب بها وفي يسراها مرآة تنظر فيها وجهها والبراهمة يحفون بها وأقاربها معها وبين يديها الأطبال والأبواق والأنفار (جمع نفير)...".

4. يذكر مشهد النّار بالآخرة وماتثيره من مخاوف:

"وركبت مع أصحابي لأرى كيفية صنعهنّ في الاحتراق فسرنا معهن نحو ثلاثة أميال وانتهينا إلى موضع مظلم كثير المياه والأشجار متكاثف الظّلال بين أشجاره أربع قباب في كلّ قبة صنم من الحجارة وبين القباب صهريج ماء قد تكاثفت عليه الظّلال وتزاحمت الأشجار فلا تتخلّلها الشّمس فكأنّ ذلك الموضع بقعة من بقع جهنّم أعاذنا الله منها". وكثيرا ما نجد في أدب الرّحلة إسقاطا لزمان الآخرة على المكان الآخر فتظهر أشراط الساعة، قبل أوانها ربّما، في بلاد الغير وخاصّة في الأماكن التي تعدّ آخر الأرض.

ويمكن أن نذهب إلى أن إغماءة ابن بطوطة تدلّ على فشل مؤقّت في الثّبات أمام إثارة شديدة لا تكفي الأسباب المذكورة لتفسيرها فإحالة النّار على الآخرة قد تكون مظهرا واحدا من مظاهر الاختلال هو الذي يكشف كثافة الذّات وغيريّتها لأن الصّدام مع الغير يصبح انكشافا لمناطق مخبوءة داخل الذّات. ألا يمكن أن نعتبر "الفظيع" ترجمة وجيهة لما يسميه فرويد بـ (Unheinmlish) وترجم إلى الفرنسية ترجمة تقريبية بـ (L'inquiétante étrangeté)؟ إن هذا "الفظيع" الفرويديّ هو "غير الأليف" (Unheinmlish) الذي يتّحد بنقيضه "الأليف" (heimlich) ليدلّ على المكبوت الفرديّ أو الجماعيّ البدائيّ عندما يعود فيحدث نوعا من الهلع والقلق: "يتكوّن الشعور بالفظيع عندما تنبعث مركّبات طفوليّة مكبوتة نتيجة انطباع ما أو عندما تتدعّم من جديد اعتقادات بدائيّة متجاوزة":

إنّه "ما يجب أن يبقى خافيا في الظلّ وما يظهر رغم ذلك". ولنعد إلى المعنى الاشتقاقي "للفظيع" في العربيّة فإنّه مزدوج فهو السّلبي الغيريّ الذي لا يطاق وهو كذلك "الماء العذب والماء الفظيع هو الماء الزّلال الصّافي وضدّه المُضاض وهو الشّديد الملوحة. قال الشاعر:

يردن بحورا ما يمدّ حمامها ٭ أتيّ عيون ماؤهن فظيع

(اللّسان فظع). ولا يخفى ما في الماء (وفي العين) من دلالة على الأصل والرّحم والأمّ (نضيف إلى هذا أن "الفظي" هو ماء الرّحم – لسان فظا) ويمكن أن نتساءل، دون تقديم أجوبة نهائيّة، عن العناصر الأصليّة المترسّخة المرفوضة التي يثيرها المشهد النّاريّ الفظيع:

1. لعلها تكمن في عنصر النّار نفسه فهو "نموذج أصليّ" أي عنصر من عناصر بنية تحتية خياليّة ثابتة. وللنّار حدّة واصدام يقف الإنسان الطفل أمامها مدهوشا ولها معان شتّى فهي نار العشق ونار التّقنية والسيطرة ونار النّور المعلاة إضافة إلى كونها نار التّطهير في هذا المشهد الجنائزيّ.

2. أو لعلّ هذه العناصر الأصليّة تعود إلى ماض سحيق كانت القرابين فيه بشريّة. إنه ماض ينكره القرآن ويقدّم قصّة إبراهيم الذي فدى ابنه بالكبش على أنّها فاتحة لبديل له أي لنظام آخر في الأضحى أقلّ عنفا.

3. لعلّها تعود إلى عهود قديمة كان الحرق فيها وسيلة تطهير الموتى ونحن نجد في الحديث النبويّ بعض الإشارات إلى حرق الموتى تنسب إلى "بني إسرائيل". فهل حصلت نقلة من الحرق إلى الغسل ومن النّار إلى الماء؟

ويمكن أن نذهب أيضا إلى أن إغماءة ابن بطوطة ناتجة عن "الشفقة" وهي "عدم قبول آلام الآخرين ولاشكّ أن الشّفقة تفترض التّماهي مع الآخر المتألم ولعلّها تفترض أيضا شعورا بالاشتراك في انتماء ومنزلة ما. وهذا ما بيّنه المفكّر الإيطالي بوري (Bori) في حديثه عن الجذر السامي "ر ح م" الذي يعني في الوقت نفسه الشّفقة والرّحم وصلته.

وسواء تعلق الأمر "بالفظيع الأصليّ المرفوض أو بمشاعر الشّفقة والتّماهي فإنّ هذه الكثافة الشّعورية واللاّشعورية التي يعبّر عنها المشهد هي أوّل تعقّد في لعبة الغيرية. فالفظيع الذي جعلناه عنوانا للغيرية التي لا تحتمل يصبح دليلا على وجود غيريّة ذاتيّة هي البعد الزّمانيّ للغير المكانيّ . إنّه عثور الذات على "ما هو أقدم منها فيها" ومشاعر الشّفقة دليل على وجود غيريّة ذاتيّة هي البعد الإسهاميّ (Participant) المترسّخ لدى الإنسان، إنه عثور الذّات على الصّنو الذي يثير ألمه الألم.

ولكنّ لحظات اكتشاف الغيريّة على هشاشتها متكرّرة في أدب الرّحلة ومتنوّعة. والذّات التي تعثر على الغير والصّنو الكامنين فيها تعثر أيضا على حقيقة نسبيّتها أي على كونها غيرا للغير، مرفوضا لديه أو مثيرا للشّفقة.

فقطع يد السارق في الإسلام يمكن أن نعتبره عقوبة "إضحوية" لأنّها "حدّ" والحدّ بالمعنى الفقهيّ التّقنيّ للكلمة هو "عقوبة مقدّرة تجب حقّا لله تعالى فلا يسمى القصاص حدّا لأنّه حقّ العبد ولا التّعزيز لعدم التّقدير". فلعلّ حدود الله هذه مجال تقاطع بين العبادات والمعاملات ولعلّ قطع اليد في أصله نوع من الأضحى التّكفيريّة. وعلى أيّة حال ففيه من العنف الجسديّ مافي الأضحية البشريّة التي شاهدها ابن بطوطة في الهند. الفعلان يؤدّيان إلى الإغماءة:

يقول هذا الرحّالة متحدّثا عن أهل جزائر ذيبة المهل وهم حديثو عهد بالاسلام وبحدود الله: "أهل هذه الجزائر أهل صلاح وديانة وإيمان صحيح ونيّة صادقة وإذا رأى الإنسان أحدهم قال له: الله ربّي ومحمّد نبيّي وأبدانهم ضعيفة ولا عهد لهم بالقتال والمحاربة ولقد أمرت مرّة بقطع يد سارق بها فغشي على جماعة منهم كانوا بالمجلس". فمقدّس الذّات هو فظيع الغير أيضا . فظيع بفظيع، إغماءة بإغماءة.

إنّ "صدمة الفظيع" كما تعيشها الذّات ويعيشها الغير إذ يلتقي بالذّات وكما تراه الذّات من شأنها أن تعمّق الأنا وتحدّ من مركزيّتها. ولكن هذه الغيريّة تبقى مشدودة إلى مرجع الذّات لذلك يمكن تسميتها بـ "غيريّة الذّات". إنّها مرحلة أولى في اكتشاف الغير تفتقر إلى أبعاد غيريّة أخرى منها:

1. الوعي بالغيريّة والتّعبير عنها بحيث لا تكتشفها الذّات في لحظة إغماءة كما سبق أن ذكرنا.
2. الخروج من دائرة الفظيع، أي الغيرية التي لا تحتمل، وإن عثر فيها على غيرية الذات.
3. اكتشاف حقيقة الغير التي لا تحيل على الذات بحيث لا يكون الغير مجرد مرآة تتمرأى فيه الأنا وإن كانت هذه المرآة كاشفة نافدة إلى أعماقها.

د. رجاء بن سلامة، المقدّس والغيرية، قراءة في نصوص أدب الرحلة
مجلّة الحياة الثقافية، العدد 99، نوفمبر 1998، ص ص 8 – 10.



زوج الحذاء بدون لماذا

فظاعة الوردة:

« فلنعد إلى مثل أنجيلوس الصّوفي:"الوردة **بدون لماذا**، تتفتّح لأنّها تتفتّح، لا تهتمّ بنفسها، ولا ترغب في أن يراها أحد". لنتذكّر أوّلا صيغة مبدأ العلّة المختصرة: لا شيء (يوجد) بدون علّة. إن أبيات أنجيلوس سيليسيوس تنقضّ بفظاظة هذه الصّيغة: "**الوردة بدون لماذا**" والوردة هنا تظهر كمثل يرمز إلى كلّ ما يتفتّح، ينمو أي لكلّ نموّ أو تكوّن. فليس لمبدأ العلّة وفقا لكلام الشّاعر أيّ سطوة في هذا الميدان.إلاّ أنّ علم النّبات يقيم بالمقابل وبسهولة سلسلة من العلل وشروط تحكم نموّ النّبات. ولا نحتاج إلى العلم لننقضّ مثل انجيلوس، ونقول بأنّ لنموّ النّبات "لماذا"، أي أسبابا لا ينفكّ عنها. أي أنّ التّجربة اليوميّة تدعم القول بحاجة النّموّ وتفتّح الأزهار إلى علل ضروريّة. ولكن من غير الضّروري أن نحتجّ ضدّ الشّاعر بالبراهين التي تثبت ضرورة العلل، لأنّ الشّاعر يقرّر بذلك ويثبته في مثله: ليس للوردة لماذا، وهي تتفتّح لأنّها تتفتّح. "لأنّ" ، ألا تشير "لأنّ" إلى رابط المعلول بالعلّة، وألا تخرج هذه الأخيرة إلى النّور؟ الوردة بدون "لماذا" ولكنّها ليست بدون "لأنّ". إنّ الشّاعر يناقض نفسه بنفسه ويتكلّم بإبهام، وهنا بالذّات يكمن طابعه الصّوفي. غير أنّ الشّاعر يتكلّم بوضوح. "لماذا" و"لأنّ" تدلاّن على أشياء مختلفة. تستخدم "لماذا" للسّؤال عن السّبب/العلّة. "لأنّ" تجيب وتعيّن السّبب/ العلّة. "لماذا" تبحث عن العلّة. "لأنّ" تعطيها. إذن ها هنا طرق مختلفة لتصوّر الارتباط بالعلّة. ففي الـ"لماذا" الارتباط بالعلّة هو رابط التّفتيش والبحث. أمّا في الـ "لأنّ" فإنّه رابط الحَمْل. إلاّ أنّ ما يسعى إليه الرّابطان المختلفان، أي العلّة، فيبقى، كما يبدو، هو نفسه. ولمّا كان الشّطر الأوّل من البيت ينفي وجود العلّة فيما يؤكّد الشّطر الثّاني من البيت نفسه، وجودها صراحة في الـ"لماذا" فإنّنا نجد أنفسنا هنا أمام تناقض معيّن وهو أنّ الشّيء نفسه، أي العلّة، يؤكّد وينفى في آن معا. ولكن هل أنّ العلّة التي تبحث عنها الـ"لماذا" وتلك التي تأتي الـ"لأنّ" هما علّة واحدة؟ إنّ الإجابة تأتينا في البيت الثّاني من المثل وهو يتضمّن شرح البيت الأوّل. إنّ الوضوح والإيجاز اللّذين يتّصف بهما هذا المثل يثيران الدّهشة ويدفعاننا إلى الإقرار بأنّ التّصوّف لا يكون عظيما وأصيلا إلاّ بقدر ما يتمتّع بدقّة الفكر وعمقه، وإنّ المعلم اكهارت (Eckhart) يشهد بذلك. يقول البيت الثّاني لدى أنجيلوس: "لا تبالي بنفسها ولا ترغب في أن يراها أحد". يقول لنا الشّطر الأوّل من البيت الثّاني كيف يمكننا فهم الـ"ليس" في الشّطر الأوّل من البيت الأوّل: ليس للوردة أن تفكّر بنفسها لتكون وردة. فليس هناك حاجة في أن تهتمّ اهتماما مخصوصا بذاتها. أي أنّ وضعيّتها كوردة لا تتطلّب منها بأن تتنبّه لنفسها تنبّها مخصوصا بذاتها، وكذلك إلى كلّ ذاتيّاتها. أي لما يؤسّسها أو يؤصّلها.[...] ومع ذلك فإنّ نمط انتمائها إلى هذا الحقل يبقى نمطا مخصوصا ومختلفا بالتّالي عن نمط إقامتنا. ونكون قصيري النّظر إذا اعتقدنا بأنّ حكمة أنجيلوس سيلسيوس لا تهدف إلاّ إلى تعيين الفارق بين الإنسان والوردة من حيث لوازمها الوجوديّة. فما لا تحكيه الحكمة –وهو ما يشكل جوهرها– هو بالأحرى أنّ الإنسان في باطن وجوده المنحجب ليس إلاّ ما يجعله بطريقته الخاصّة مشابها للوردة. ولا يمكننا هنا أن نتابع هذه الفكرة أو أن ندفع بها إلى أبعد من ذلك. ونكتفي بالوقوف عند هذه الجملة: "**الوردة بدون لماذا؟**" ».

هايدغر، **مبدأ العلّة**

ترجمة د. نظير جاهل، المؤسّسة الجامعيّة، 42-44.

« إذا كانت الأزهار تمثّل "عناصر ثانويّة جهنّمية" فلأنّها، إذ لا تدلّ على شيء، تظلّ مع ذلك، الحامل، لكن المخفيّ أبدا، لكامل النصّ وجميع التّحديدات". [...]"بدأوا يوجدون بالنّسبة إليّ بوجودهم الخاصّ، مع مساهمة متناقضة لحامل ما: الأزهار. "تلكم هي العلاقة المعجزة بالنصّ" ».

دريدا، **الكتابة والاختلاف**،

ترجمة كاضم جهاد، ص 200.

حاشيـــــة

يجزم ابن سينا أن "غير المعتاد معيف". وبحكم أن العادة هي من اختصاص العقل العمليّ، فإنّه بالإمكان القول أن المعيف هو ما يعطّل صلاحية العقل العمليّ و ذلك بتخطّي حدوده وإهدار صلاحيّاته. معنى ذلك أنّ الفظيع- بحكم أنه من جنس المعيف و لكن بأكثر حدّة- هو ما لا حدّ له. أي أنه ما كان على درجة من المباشرة التي يستحيل معها اللّجوء إلى أيّ نوع من أنواع الوسائط. و بالرّجوع مرّة أخرى لابن سينا فإنّه بالإمكان ذكر قوله: "لا حدّ للمفرد بوجه من الوجوه، و إن كان للمركّب حدّ"[1] . فهل معنى ذلك أن المفرد هو الفظيع؟

مبدئيّا الجواب بنعم عن هكذا سؤال يكاد يكون من تحصيل الحاصل. فالمفرد بلا حدّ ولذا فهو خال من كلّ دلالة وهو علّة فظاعته. ومعلوم أنّ المعنى لا يضفي الدّلالة على الأشياء إلا بشرط وجود ما قبلية ما (Un apriori) و لو شئنا بلورة هذا الشرط العام انطلاقا من المتن السّنوي مرّة أخرى، لقلنا إنّ الدّلالة هي حالة ينجح خلالها الإنسان في إقامة اتّصالية بين مقدّمات كبرى و بين أوضاع جزئيّة. لذلك اعتبر ابن سينا في كتابه "النّفس" أنّ "أخصّ الخواصّ بالإنسان تصوّر المعاني الكلّية العقليّة المجرّدة عن المادّة كلّ التّجريد و التوصّل إلى معرفة المجهولات تصديقا و تصوّرا من المعلومات العقليّة. فهذه الأحوال و الأفعال هي مّما يوجد للإنسان، و جلّها يختصّ به الإنسان و إن كان بعضها بدنيّا، و لكنّه موجود لبدن الإنسان بسبب النّفس التي للإنسان التي ليست لسائر الحيوان، بل نقول : إنّ للإنسان تصرّفا في أمور جزئيّة و تصرّفا في أمور كلّية و الأمور الكلّية إنما يكون فيها اعتقاد فقط و لو كان أيضا في عمل، فإنّ من اعتقد اعتقادا كلّيا أنّ البيت كيف ينبغي أن يبنى ، فإنه لا يصدر عن هذا الاعتقاد وحده بيت مخصوص صدورا أوّليّا، فإنّ الأفعال تتناول أمورا جزئيّة و تصدر عن آراء جزئيّة، و ذلك لأنّ الكلّي ليس يختصّ بهذا دون ذلك. [...] فتكون للإنسان إذن قوّة تختصّ بالآراء الكلّية، و قوّة أخرى تختصّ بالرّويّة في الأمور الجزئيّة، فيما ينبغي أن يفعل و يترك مما ينفع و يضرّ، و مّما هو جميل و قبيح و خير و شرّ، و يكون ذلك بضرب من القياس و التأمّل صحيح أو سقيم غايته أنّه يوقع رأيا في أمر جزئيّ مستقبل من الأمور المكنة" [2].

واضح إذن كيف أنّ الجزئيّ هو غير المفرد و ذلك بفعل اندراج الأوّل تحت حكم القياس و المقايسة (La commensurabilité) أي **تطابقه مع تصوّره** .و بفعل هذا الاندراج كان متاحا للجزئيّ أن يكون جميلا أو قبيحا، نافعا أو ضارّا، خيرا أو شرّا. وكلّ هذه الأحكام هي في حقيقة أمرها من المضاف وهي حاصل علاقاتها و حدودها. واعتبار ابن سينا لهذه المباشرة للجزئيّ بواسطة التصوّر من أخصّ الخواصّ بالإنسان يتضمّن إشارة إلى اختلاف الأخير عن الحيوان الذي لا يباشر الجزئيّ إلاّ معتمدا على الغريزة أو ما يسمّيه ابن سينا الجبلّة و الإلهام الإلهيّ. و لتبيّن الفرق بين نمطي المباشرة الإنسانيّة و الحيوانيّة يكفينا التوقّف عند الفرق بين طبيعة الخوف الإنسانيّ و بين نظيره الحيوانيّ. يقول ابن سينا: "و قد يعرض للإنسان انفعال نفسانيّ بسبب ظنّه أنّ أمرا في المستقبل يكون مّما يضرّه، وذلك يسمّى الخوف. و الحيوانات الأخرى إنما يكون ذلك لها بحسب الآن في

1 ابـن سـينا، كـتاب الإلهيّـات، ضمن كتاب الشّفاء، تحقيق الأستاذين الأب قنواتي وسعيد زايد، مراجعة وتقديم د. إبراهيم مدكور، الهيئة العامّة لشؤون المطابع الأميريّة، القاهرة 1960، ص 245.

2 ابـن سـينا، كـتاب النّفس، ضمن كتاب الشّفاء، تحقيق الأب جورج قنواتي وسعيد زايد، مراجعة د. ابراهيم مدكور، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، 1975، صص 174-175.

غالب الأمر، أو متّصلا بالآن، و لا يكون فيما يبعد من الآن من الزمان ذلك". نرى كيف أنّ الحيوان و الإنسان يشتركان في الاعتماد على أنظمة إدراكيّة تسمح بضرب من الرّاحة في الوحدة وذلك باعتمادها على ما يسمّيه ابن سينا "القابل الوحداني" (الصّورة بالنّسبة إلى الإنسان والجبلّة أي الغريزة بالنّسبة إلى الحيوان) و إن اختلفت الحيوانات عن الإنسان في أنّ الوحدة التي تولّدها محدودة بحدود الحاضر الحيّ في حين يستبق الإنسان راهنه نحو الآتي من الزّمن. و لكنّ هذا الفرق يتقلّص إلى حدّ غير قليل حين نعلم "أنّ القوّة الحسّاسة لا تحصّل على الصّورة الحسّية بإرادة حركة و فعل منها بل بوصول ذات المحسوس إليها إمّا بالاتّفاق و إمّا بتوسّط القوّة المحرّكة و تجرد الصور لها بإعانة الوسائط الموصلة للصور إليها"[1]. ولكن ما الذي يميّز ذات المفرد؟ إنه تحديدا عدم إذعانه لمشروطية القابل الوحداني و تمسّكه بميله لأن يكون كلّ شيء، و هو أمر يستفظعه المعنى لأنّ من شأن هذا التمسّك أن يهدر الوظيفة الارجاعيّة. فالمفرد هو ما كان خارج التصوّر و ما لا يتيح أحكاما مستندة إلى قياس، أي خارج مرجعية نظام الهوهو و خارج نظام العقل. و عليه فإنّه ليس أفظع بالنسبة إلى الإنسان من الخبرة التي يعيش خلالها وصول ذات محسوس إليه و تكون هذه الذات بلا اسم يعيّنها و غير قابلة للتّصنيف ضمن تصوّر من تصوّرات العقل العمليّ. و المفرد يجسّد تماما عناصر الفضاعة المذكورة لأنّه عديم الشّكل، وهو كذلك بسبب احتفاظه بالاستعداد عند درجته الأصليّة، أي السّابقة كلّ تحديد. و هو ما يدلّ على أن المفرد هو المادّة إذ، كما يقول ابن سينا، فإن "الاستعداد بالحقيقة أمر للمادّة، و تكاد المادّة تكون مستعدّة لكلّ شيء، وفيها قوّة قبول لكلّ شيء"[2]. لذلك اعتبر ابن سينا في كتاب الإلهيّات أن "المادّة الأولى هي بالقوة كلّ شيء" (ص،175. التّشديد منّا). و تبلغ مسألة الفظيع ذروة حدّتها حين نذكر ما لاحظه ابن سينا في رسالة العشق من أنّ الإدراك نفسه دليل عشق الطّبع لما أدرك. وفعلا، إذا كان أرسطو قرّر في كتابه "النفس" أنّ "الحسّ هو ضرب من ضروب الاستحالة"[3]، وأنّ "الإدراك ضرب من ضروب التألّم" (ص59) بحيث أنّ "الشّيء يألم ما لم يكن مثل، حتى إذا ألِم صار شبيها مثل ذلك الذي منه كان الفعل" (ص44)، فإنّ ابن سينا أوجز كلّ ذلك عند تعريفه للعشق قائلا: "العشق هو إذعان لاقتضاء الاستحالة". و عليه، فإنّه حين يدرك الإنسان مفردا ما، فإنّه صائر حتما إمّا إلى نسف فكرة الطّبع من أساسها بما أنه سيَخير مع ذاك الإدراك ميله الأصليّ إلى أن يكون كلّ شيء، أو هو صائر، في المقابل، إلى الفزع الذي يبلغ درجة الذّهول عن النّفس وعن مقتضياتها. و طرافة نصّ ابن بطوطة الوارد أعلاه، تتمثّل أساسا في كشفها للمقلوبية (La réversibilité) التي يتّسم بها الفظيع. إذ في كلّ مرّة وجد أحد الأطراف (ابن بطوطة من جهة والآخرون من جهة أخرى) نفسه حيال موقف يدعوه للألم بواقعة مفردة – أي غير قابلة للاندراج ضمن نسق تصوّراته – إلاّ وانساق إلى ردّ فعل مفرط سببه ظهور الفعل بشكل انبثاقيّ، أي بشكل يسبق فيه الحدث كل تصوّر يمكن أن يدرك من خلاله. ومنه صفته كمفرد لا حدّ له.

بيّن إذن كيف أن الفظيع هو من أرومة استطيقيّة. فهو قوّة لا منقسمة تقلب عين الموجود إلى موجود لا على سبيل التعيين وذلك بسبب ما يلازمها من انقدار (Coïncidence) بين الحاليّ والممكن والتقديريّ (Virtuel). فالفظيع إذن هو وجود بلا آخريّة. والدُّوار الذي أحسّ به ابن بطوطة أولا ثمّ الآخرون تاليا فإنّما

1 ابن سينا، مبحث عن القوى النفسانية أو كتاب النّفس على سنّة الاختصار، ضمن "رسائل الشّيخ الرّئيس"، انتشارات بيدار، قم، 1200 هجرية،ص 204 (التشديد منّا).

2 ابن سينا، كتاب الطّبيعيات، ضمن الشفاء، تحقيق محمود قاسم، مراجعة د. ابراهيم مدكور، الهيئة المصريّة العامّة للتأليف والنّشر، ص 259 (التشديد منّا).

3 أرسطوطاليس: في النّفس، ترجمة اسحاق بن حنين، مراجعة عبد الرحمان بدوي، نشر وكالة المطبوعات ودار القلم، بلا تاريخ، ص 38.

سببه رئيسيًا الحضور الاكتساحيّ لهذه القوّة التي تحوّل من يألم إلى **تقبّلية صرفة**، أي تقبلية غير منقسمة وذلك إثر شطب الغيريّة التي كانت تتعهّد بدور العارضة (La barre) التي تفصل بين الذّات و موضوعاتها. إذ من شأن انقدار الحاليّ والتّقديريّ أن يرفع الحدّ الذي كان يُحدّد صيغ التقبّلية ومجالاتها ويضبط أغراض الفاعليّة الإيجابيّة وصلاحياتها وذلك على قاعدة التمييز بين الذات والموضوع. وهو مضمون ما أسمته كاتبة النص: "السّلبيّ الغيري". فتحويل التّقبّلية من مضمونها الإستطيقيّ إلى سلبية تجاه "الغير" هو ما يشرط اتّجاه القطيع نحو المعنى و الدّلالة. وهو ما قصده "دولوز" حين أكّد قائلا: "إنّ الإزدواج الفعليّ يتمحور حول طبيعة المفاعيل الملازمة لحضور "بنية الغيريّة" ضمن الحقل الإدراكيّ من ناحية والمفاعيل الموالية لغياب هذه البنية (أي ما يمكن أن يصير عليه الإدراك فيما لو غابت بنية الغير) من ناحية أخرى. فما يجب التسليم به هو أن الغير ليس مجرد بنية في عداد مجموع البنى المكوّنة للحقل الإدراكي (بحيث يصبح كافيا أن نعترف له بفارق خصوصيّ يميزه عن سائر الأغراض) بل هو *يقوم من مجمل الحقل الإدراكي مقام شرط الإمكان* وذلك بأن يجعل من الممكن تأسيس المقولات و تطبيقها. فليس الأنا هو الذي يجعل الإدراك ممكنا، و إنما يرتهن هذا الإمكان بالغير من حيث هو بنية"[1]. أليس "الغير هو تعميم التحاضر" كما يلاحظ ذلك مرلوبنتي بكل صوابية[2] !

ويجب من ناحية أخرى أن نلاحظ أن استيعاب القطيع لا يتسنّى بدون تعاطي التفظيع (La mutilation). إذ لا يمكن انتاج فضيع قادر على أن يعطف الإستطيقيّ على الرّمزيّ بدون القدرة على انتاج بداهة بديلة، بداهة تتّسم بالعمومية و تحجب المفرد. وهي القدرة التي بيّن "نيتشه" في مؤلّفه "جنيالوجيا الأخلاق" أن لا فكاك لها عن فاعليّة التّفظيع والتي بحسبها يقيس ما يسمّيه هو "منحى قابلية التألّم عند الإنسان". وما كان يهول "نيتشه" هو انخفاض هذه القدرة لدى الإنسان المعاصر والتطرّف في رفضه للتّلذّذ الذي تسبّبه الفظاعة. وهو يقول، "إنّني أشهد هنا بصريح العبارة على أنّه عندما كانت الحياة ما تزال بعيدة عن الخجل من فظاعتها، كانت تجري على وجه البسيطة بصفاء أشدّ ممّا هي عليه الحال في عصرنا المتشائم[...] و اليوم، إذ يؤتى دائما بالألم كحجّة أولى ضدّ الوجود، كمشكلة هي أشدّ مشاكل الحياة حتميّة و قدريّة، من المجدي أن نتذكّر ذلك الزّمن الذي كان يطلق فيه حكم مخالف لهذا الحكم، لأن البشر وقتها لم يكن يسعهم الإقلاع عن *تعذيب* بعضهم بعضا، إذ كانوا يجدون في ذلك جاذبيّة من الدّرجة الأولى، يجدون فيه **شهية حقيقية من أجل الحياة**"[3] . مع ذلك لم يفته أن يدقّق أن هذه اللّعبة تتطلّب الحيلة حتى لا تنقلب على نفسها فتتورّط في التّيه. يقول "نيتشه" في بقيّة الفقرة المذكورة : "كان الإنسان البسيط الذي عاش في الزّمن الغابر يعرف كيف يفسّر كلّ ألم انطلاقا من زاوية المُشاهد أو الجلاّد. و حتى يستطيع البشر أن يطردوا من العالم ذلك الألم الخفيّ المستتر، الذي لا يشهد

1 Deleuze, Michel Tournier et le Monde sans Autrui, Postface du roman de Michel Tournier,: ***Vendredi ou les limbes du Pacifique***

على النقيض من الدور الذي يضطلع به الغير ، يجزم "سوريو" أن الآخر الألوهيّ لا يمكن أن ينبثق دون أن يربك نظام حساسية الأفراد. يكتب بصدد "الآخرية الألوهيّة" فيقول:

"La « numinosité » est ce qui ébranle « la sensibilité en profondeur et en extension, d'une manière solennelle et parfois terrible. » Etienne Souriau, ***Clefs pour l'Esthétique***, Seghers, 1970, p 106. Selon lui, deux qualités vont de pair avec la « numinosité » :1) la «transgressivité » 2) «la contagiosité » ; les deux font que celui qui est ému profondément par l'archétype soit apte à ébranler de même autrui et possède ainsi une extrême efficacité expressive".

2 موريس مرلو-بونت، **تقريظ الفلسفة**، ترجمة قزحيًا خوري، منشورات عويدات، بيروت-باريس، 1983، ص 195.

3 فريدريك نيتشه، **أصل الأخلاق وفصلها**، ترجمة حسن قبيسي، ص 63.

عليه شاهد، و حتى يتمكّنوا من إنكاره بنيّةٍ صادقة، كادوا يصبحون عندئذ مضطرّين إلى اختراع آلهة ومخلوقات تلعب دور الوساطة على جميع أصعدة التّضاريس. في كلمة، أصبحوا مضطرّين إلى اختراع شيء ما يتيه بدوره بين الأشياء الخفيّة و يتفرّس في غياهب الظّلمات و لا يُفَوّتُ مشهدا من المشاهد المثيرة و المؤلمة".

الغير إذن هو ليس الآخر. فالغير هو الذي ينقذنا من التّيه الإستطيقيّ و من الانسحاق حيال الألم الأصليّ أو كما سمّاه "نيتشه" "الألم الخفيّ المستتر".بكلام آخر نقول إن **الغير هو الذي يضمن عبورنا من نظام الحِدّة الإستطيقيّ نحو نظام المنبسط.** وهنا تحديدا تكمن فظاعة الآخر، الآخر بوصفه رجع صدى الفظيع. فالآخر هو ما يلحّ و يبقى كواقعة تقبّلية صرفة، مُحوِّلة، على سبيل التّعاطف كلّ ما يتقاطع معها إلى نفس أرومتها، أي إلى واقعة تقبّلية صرفة ومنه خارجيّتها وآخريتها بالنّسبة إلى النّظام الرّمزيّ. ذلك أنّ انفعالنا بالتّقديريّ الذي يجسّده الآخر الألوهيّ الإستطيقيّ يقلب عيننا (يغيّر هويّتنا) بحيث نعود مجدّدا الفرد الذي يصدر مباشرة عن الطّبيعة والمتمركز خارج كلّ تصوّر وكلّ دلالة. ولكي ننهي حديثنا عن الفظيع بشكل يتجنّب الإسهاب دون أن نمتنع عن سبرها بشكل يساعد على استئناف التأمّل على نحو يقدّم الإضافة، نقترح تلاوة هذا النص الرائع لـ"موريس بلانشو" الذي يسمح لنا بحديثه عن الجثّة على نحو استطيقيّ باعتمادها مقولة عُقَديّة (Nodale) تتحلّق حولها مقولتا الفظيع والمفرد. يقول بلانشو:

« L'image, à première vue, ne ressemble pas au cadavre, mais il se pourrait que l'étrangeté cadavérique fût aussi celle de l'image. Ce qu'on appelle dépouille mortelle échappe aux catégories communes : quelque chose est là devant nous, qui n'est ni le vivant en personne, ni une réalité quelconque, ni le même que celui qui est en vie , ni un autre, ni autre chose … Fait frappant […], à ce moment où la présence cadavérique est devant nous celle de l'inconnu, c'est aussi que le défunt regretté commence à *ressembler à lui même* […]. Oui, c'est bien lui, le cher vivant, mais c'est tout de même plus que lui, il est plus beau, plus imposant, déjà monumental et si absolument lui-même qu'il est comme *doublé* par soi, uni à la solennelle impersonnalité de soi par la ressemblance et par l'image […]. Le cadavre est le reflet se rendant maître de la vie reflétée, l'absorbant, s'identifiant substantiellement à elle en le faisant passer de sa valeur d'usage et de vérité à quelque chose d'incroyable –inusuel et neutre. Et si le cadavre est si ressemblant, c'est qu'il est à un certain moment la ressemblance par excellence, tout à fait ressemblance, et il n'est aussi rien de plus. Il est semblable à un degré absolu, bouleversant et merveilleux. Mais à qui ressemble-t-il ? A rien. »[1]

ولأنّ مقاربات "بلانشو" ملتزمة بالإستطيقيّ فإنّها نجحت نجاحا كبيرا في بلورة بلاغة الفظيع. و بهذا النّجاح تجاوز "بلانشو" المشكل الذي كان يؤرق "بروست" و الذي سببه أن الخيال لا يستطيع أن يباشر شيئا

---

1 Cité par Sarah Kofman, ***La mélancolie de l'art***, in ***Philosopher*** (ouvrage commun, dirigé par Christian Delacampagne et Robert Maggiori), tome II, Presses Pocket, 1991, p 137.

و يحلو لنا في هذا المقام أن نذكر "شوبنهور" لما في كلامه من تصادي مع كلام "بلانشو" عن الجثّة:

Dans l'intuition directe du monde et de la vie, nous ne considérons d'ordinaire les choses que dans les relations, c'est-à-dire dans leur essence, dans leur existence relative et non pas absolue. Nous regardons par exemple des maisons, des vaisseaux, des machines, avec la pensée de leurs destinations et de leur appropriation à cette fin ; nous regarderons des hommes avec la pensée de leurs rapports avec nous, s'il en existe, [mais dans la contemplation] nous ne les concevons plus alors d'après leurs relations, mais selon ce qu'elles sont en soi et par soi, et soudain, avec leur existence relative, nous percevons encore leur existence absolue. » ***Le Monde comme volonté et comme représentation***, fragment 1099.

ما إلاّ عند غيابه. هنا كما في كلّ مرّة، للموقف أوّلوية على المعرفة. ولأن "بروست" ظلّ مؤمنا بحقيقة المعنى وبالتّالي بصلاحية القول فإنّه كان من الطبيعيّ أن تبحث ملكة الخيال عنده عن المستقرّ ضمن الصّائر وأن تطلب حقائق يمكن أن تقال. والحال أنّه لا يقال إلاّ المشترك. ولذلك قديما اعتبر ابن سينا أنّ الأعراض هي غفل من الآخرية: "و ليس من الأعراض يصير الآخر، إذ ليس في أنفسها شيء مشترك"[1].

في كلمة، نقول إنّ مقاربة "بلانشو" للجثّة هي نموذج فعل التّأكيد لتلك "اللّيس" الواردة في كلام ابن سينا، سواء في كلامه الأخير أو عند قوله بأن لا حدّ للمفرد. أي أنّ "بلانشو"، متجاوزا مضمرات فكر "هوهويّ" تحكم على الآخر لمجرد عدم اندراجه ضمن مقولات الغير، قام ببلورة الطّابع البنّاء للمباينة (L'hétérogénie) التي يجسّدها المفرد ولإمكانية اعتماد الفظاعة الملازمة لها محور علاقة حيّة، علاقة ينجح خلالها العائش في أن يحتفظ بحضور حيّ في جسده وأن يظلّ واقفا في مداه. لذلك تمسّك "أرتو"، وهو الذي لم يطلب في حياته هدفا آخر غير هذا الهدف، بالفظيع وجعله غرضا للشعر، أي لتلقائية الوجود. ومنه قوله: "إذا كان المسرح جعل لتمكين كبتنا من الحياة، فإنّ نوعا من الشّعر الفظيع يعبّر عن نفسه عن طريق أفعال غريبة يدلّ التّشويه النّاتج عن الحياة فيها على أنّ قوّة هذه الحياة لم تمسّ، وأنّه يكفي توجيهها توجيها أفضل"[2].

---

1 المنطق ،المقولات، ضمن الشّفاء، تحقيق الأب قنواتي وأحمد فؤاد الأهواني ومحمود محمد الخضيري وسعيد زايد، الهيئة العامّة لشؤون المطابع الأميريّة، القاهرة، 1959.

2 أنتونان أرتو، المسرح وقرينه، ترجمة د. سامية أسعد، دار النّهضة العربيّة، القاهرة، 1973، ص 3.

الدوّامـــة

ينطلق "ميشال سار" من ملاحظة أنه عندما يتحدّث لوكراس عن حركة الأجسام من أعلى إلى أسفل فهو يذكر غالبا أمثلة لأجسام سائلة، كسيلان الماء أو سيلان الدّم أو تهاطل الأمطار إلخ. والنتيجة التي يصل إليها "ميشال سار" هي أنّ الخلف الذي رآه النقّاد في الطّبيعيات الأبيقوريّة يرجع إلى كونهم قد نظروا دوما إلى السّقوط الأصليّ للذرّات بمنظار ميكانيكا الجوامد، لا سيّما وأنّ الفيزياء الأبيقوريّة تتأطّر في مثل هذه الميكانيكا. أمّا ميكانيكا السّوائل فلقد اعتبرت دائما فرعا من فروع ميكانيكا الجوامد، وهذا اعتقاد لابدّ من القضاء عليه، لأنّ مولد العلوم الحديثة يقوم في الواقع أساسا على أعمال "توريتشلّي" و"بنيدتّي" و"ليونار" و"الأكادميا دال شيمنتو" وهي أعمال تهتمّ بالسّوائل قدر اهتمامها بالجوامد إن لم يكن أكثر. ويذكر ميشال سار بعض الأمثلة لعلماء لاتينيين بحثوا في ميكانيكا السّوائل مثل "فيتروف"(Vitruve) الذي خصّص الباب الثامن من كتابه "الهندسة المعمارية" للحديث حول سيل المياه، و"فرونتان" (Frontin) الذي ألّف كتابا كاملا حول قنوات الماء بمدينة روما. بل يمكن أن نجد اهتماما حقيقيّا بالهيدروليّات (أي بعلم السّوائل المتحركة) حتّى عند بعض العلماء اليونانيين، مثل "أرخميدس".

وبناء على هذه الاعتبارات يتساءل "ميشال سار" قائلا: "إذا كان من باب الخلف أن ينحرف جسم جامد في لحظة من اللّحظات عن مجرى سقوطه الخطّي، فهل يُعَدّ ذلك خلفا بالنسبة إلى الدّفق الأوّل والسّيل البدائيّ للذرّات؟"

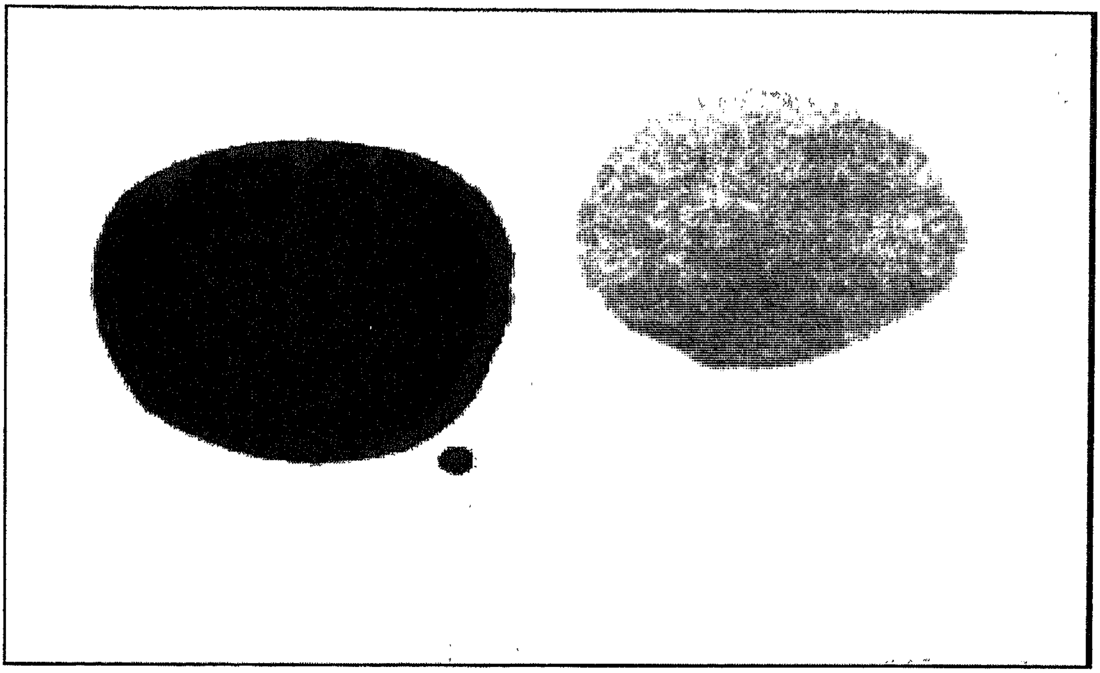
تكون الذرّات أثناء سيلها الأوّليّ منفصلة عن بعضها ولا يلمس بعضها البعض. وبعد تلاقيها وتجمّعها يصبح من الممكن تصنيف الأجسام المتكوّنة منها إلى أجسام صلبة وأجسام سائلة وأخرى غازيّة. أمّا الأجسام الصّلبة، أي الذرّات، فهي تكون في البدء، رغم أنّها جوامد وغير قابلة للانحلال، في حالة سيلان رقائقي، وهذا السّيل الرّقائقيّ يتكوّن من رقائق متوازية في سقوطها. وهذه الرّقائق السّائلة تخرج في لحظة ما عن مجرى سيلانها لتكون دوّامات. والسّؤال المطروح هنا هو: كيف تتكوّن الدوّامات في السّوائل الرّقائقيّة؟ أي كيف يحدث الدّوران لكي تحدث الدوّامة؟

الجواب أن الانحراف هو الشّرط الضّروريّ لحدوث أوّل تدوّم: "إنّ الذرّات تتلاقى في الدوّامة وبالدوّامة". إنّ ظهور الدوّامة ضروريّ في السّيل الرّقائقيّ، وهو ناتج عن الانحراف الذي هو "أدنى زاوية لتكون الدوّامة كما أنه يظهر اتّفاقا في الدّفق الرّقائقيّ".

يبدو إذن أنّ الانحراف شرط التدوّم، وإن لم يحدّد "ميشال سار" علّة ضروريّة للانحراف فإنّه يرى مع ذلك أنّ السّيل الرّقائقيّ الخطّي يبقى شيئا نظريّا محضا، في حين أنّ التدوّم ظاهرة تحدث بالضّرورة في المجال العمليّ وفي الواقع. ويقول الفيلسوف الفرنسيّ مؤكّدا على هذه الفكرة: "من لا يرى أنّ السّيلان لا يبقى أبدا متوازيا ومن لا يرى أنّ الدّفق الرّقائقيّ لا يعدو أن يكون أمرا مثاليّا ونظريّا؟ فالدوّامات سرعان ما تحدث ... عن ظهور التّجربة العينيّة معاصر لظهور الدوّامات. والانحراف هو أصل هذه الأخيرة. فلا خلف في ذلك بل كلّ شيء صحيح ودقيق، بل كلّ شيء ضروريّ".

د. جلال الدين سعيد، أبيقور: الرّسائل والحكم، الدّار العربيّة للكتاب، 1991 ، ص ص 81-82.

الموجود دون ما ارتهان بمبدأ الهويّة



Joan Mirô :

Joan Mirô est parti d'une représentation des objets si minutieuse qu'elle mettait jusqu'à un certain point la réalité en poussière ensoleillée. Par la suite, ces objet infimes eux-mêmes se libèrent individuellement de toute réalité et apparurent comme une foule d'élément décomposés et d'autant plus agités. Enfin comme Mirô lui- même professait qu'il voulait « tuer la peinture », la décomposition fut poussée à tel point qu'il ne resta plus que quelques tâches informes sur sur le couvercle (ou sur la pierre tombale, si l'on veut) de la boite à malices. Puis les petits éléments coléreux et aliénés procédèrent à une nouvelle irruption, puis ils disparaissent encore une fois aujourd'hui dans ces peintures, laissant seulement les traces d'on ne sait quel désastre.

GEORGE BATAILLE, *Oeuvres Complètes,* Tome I.

حاشيـــة

حين أراد أفلاطون، ضمن محاورته "الطّيماوس"، أن يروي بداية العالم، انطلق من السّؤال الموالي و الذي اعتبره استهلاليّا بإطلاق: "ما هو ذلك الذي يكون على الدّوام ولا يمتلك صيرورة؟ وما هو ذلك الذي يكون صائرا على الدّوام و لا يكون أبدا؟" علما و أنه قد طرح سؤاله على خلفيّة نظريّة تصادر على أنّ ذلك الذي يُدْرَكُ بالعقل و الاستنتاج المنطقيّ يكون في الحالة عينها على الدّوام، لكنّ ذلك الذي يُتصَوَّر بالرّأي و بمساعدة الحواسّ و بدون أيّ استنتاج منطقيّ يكون في عمليّة الصّيرورة و الفناء ولا يكون في الحقيقة أبدا. وعلى هذا الأساس جاءت محاورة "الطّيماوس" بهدف إعادة صياغة نظريّة خلق العالم بحيث يندرج العالم كلّه تحت ملصقات ما يسمّيه جلال الدّين سعيد "نمط الوجود التّحديديّ". وفعلا، يذكر أفلاطون أنّه، بعد أن لاحظ "أنّ الدّنيا المنظورة كلّها ليست ساكنة، بل متحرّكة في نمط شاذّ ومضطرب، قام بتحويل الفوضى إلى نظام، معتبرا أنّ النّظام يفضل من كلّ النّواحي الفوضى".

مجمل القول إنّ خلق الربّ للعالم تطلّب شطب الدوّامة. ولكن لِمَ كان خلق العالم يتطلّب نفي المحسوس و استيعاب الإستطيقيّ؟

يمكن أن ينطلق الجواب عن هذا السّؤال من الملاحظة التي مفادها أنّ خلق العالم كان عبورا من وضع موسوم باللاّتوازى إلى آخر خاضع لمبدأ الأثنوة (La dyade) . بفضل هذا المبدأ يمكن اعتماد المقايسة بوصفها آلية عقليّة/شعوريّة للإدراك تسمح بإمكان نشأة "قابل وحدانيّ" يمكن بعده الرّاحة في الوحدة. كل ذلك طبعا يرتهن باقتضاء أوّليّ و غير قابل للاختزال: تأسيس محلّ الغير. إنّه الأب و الخالق الذي يقول عنه أفلاطون "إنّه قصد أن يجعل العالم أزليّا بالقدر الذي يمكنه أن يكون. لكن كي تمنح هذه الصّفة إلى مخلوق في كمالها فإنّه كان شيئا مستحيلا، و من أجل ذلك فإنّ الخالق صمّم على أن يمتلك صورة متحرّكة للأبدية. و عندما وضع السّماء في نظام، فإنه صنع هذه الصّورة خالدة لكنّها متحرّكة طبقا للعدد، في حين أن الأزليّة استراحت في الوحدة"[1]. فالرّب، من حيث أنّه "الغير الأعظم" (Le Grand Autre) مرتاح في وحدته، التي هي ذاتيّته، والتي هي مطمح "الدّيمون" (Le daimon) (الجنّي) والتي يصحّ القول عنها إنّها الفردية وقد شطبت كلّ ما تتضمّنه من أشكال اللاّتحدّد. بلغة يونانيّة نقول إن الرّب هو "ديمون" وقد قلب عينه إلى "تيوس" وهو علّة رغبة "الدّيمون الديميورج"، إذ بقلبه لعين المادّة، هذا المفرد بإطلاق، إلى عالم منظّم، ذي اتّجاهات موضوعيّة وذي مركز، يكشف عن "استيعابه" للفرق بين الذّاتية والفرديّة وسينتقش بالثّانية وينسلخ عن الأولى. ومعلوم أنّ الدوّامة أبعد ما تكون عن التّلاؤم مع مثل هذه الانتظارية لأنّها لم تخضع بعد لعملية النّفي الإستطيقيّ. لذلك كان أوّل عمل قام به الدّيميورج هو حركة أضاف بمقتضاها إلى اللائحة المتضمّنة للإستطيقيّ، الموسوم بالتّواطؤ (Univocité)، وللمادّة،التي تتحرّك و لكنّها لا تتغيّر، موجودا آخر وسطا بين كليهما حتّى يحقّق الوحدة عبر التّناسب. وفعلا يشرح أفلاطون طريقة صنع الإله للعالم فيقول: "ركّب من الموجود غير القابل للإنقسام وغير المتحوّل، من ذلك النّوع من الموجود الذي وزّع بين الأجسام، ركّب نوعا ثالثا من الوجود الوسط. و فعل ذلك مع المؤتلف

---

1 أفلاطون، طيماوس، 37 ج، ضمن المحاورات الكاملة، ترجمة شوقي داود تمراز، الأهليّة للنّشر والتّوزيع، بيروت، 1994، ص 421.

(Le même) و مع المختلف، مازجا معا النّوع الذي لا ينقسم لكلّ منها مع النّوع الذي وزّع في الأجسام، ومزج العناصر الثّلاثة كلّها بعدئذ في شكل واحد، ضاغطا بالقوّة الطّبيعة اللاّممانعة والإنطوائيّة للمختلف في المؤتلف".[1]

لا شبهة في عدم تطابق الدوّامة مع هدف المعنى و الذي هو الرّاحة في الوحدة. ذلك أن الدوّامة رغم كونها صيغة ما قبليّة فهي غير مُقيّدة بالوجوب. وهو ما يدلّ على أنّ الدوّامة واقعة متواطئة تُوَظّف عند كل تعاقب زمانيّ كلّ اللحظات وتظهر نفس السّورة الإستطيقيّة، نفس الآخر الألوهيّ القادر على أن يكون كلّ شيء. لا عجب إذن أن نصادف لدى "لوكراس" كلاما عمّا يسميه "نظريّة الرّتابة"[2]. والرّتابة المقصودة تستند إلى واقعة أنّ قانون الدوّامة الوحيد، من حيث هي معطى استطيقيّ صرف، هو المصادفة. ويشرح "كليمون روسى"، ضمن كتابه "منطق الأسوأ"، العلاقة النّاظمة بين الرّتابة و المصادفة فيذكر أنّ "المصادفة هي ما بالماهية لا يقبل التبدّل" ويشرح "روسى" هذه الأطروحة فيقول: "بإمكاننا أن نتخيّل تبدّل زرقة السّماء أو اخضرار الحقول، ولكن من غير الممكن أن نتخيل تبدّل قانون المصادفة الذي تظهر بمقتضاه الألوان والسّماء والحقول ضمن لعبة العناصر. وشأن من يعتقد في قدرة حادث فريد على تبديل طبيعة جملة الحوادث الحاصلة هو كشأن من يرجو تبديل طبيعة الماء بواسطة جزيء مائيّ"[3]. هكذا يتبيّن أن الحركة الدّائرية لا تؤلّف بين المتناهي واللاّمتناهي إلاّ بحكم تطابقها مع الخواء (الصّدفة و ليس السّببية) و بالتّالي عدم تهيئها لقبول مدلول الزمانيّة التّاريخيّة، أي زمانيّة تفترض محاور خطية تتحقّق في مداها أحداث فريدة فرادة غير قابلة للاختزال و متّحدة فيما بينها بعلاقات إحالة سببيّة متعالية (صورية، أي متطابقة مع ما قبلية ما و موسومة بوحدانية القبول). ليس من الغريب إذن أن يربط ؛نيتشه" بين الدوّامة و فكرة ضرورة لا عقلانيّة. في ذلك كتب: "ليس الخواء الشّامل، الذي يستبعد كلّ نشاط ذي طابع غائيّ، متناقضا مع فكرة الدّورة، لأنّ هذه الفكرة ليست غير ضرورة لاعقلانيّة"[4]. و لكن ما هو رهان هذه الضّرورة اللاّعقليّة التي يتحدّث عنها نيتشه؟

بالإمكان الجواب أوّلا أنّ هدفها هو التمسّك بالدوّامة كحقيقة للماهية. فمنذ أفلاطون درج تاريخ الفلسفة على إدراك الماهية على أنّها، وفق عبارة سينوية، "وجود مقيّد بالوجوب"[5]. كذا تمّ تسفيه الطّابع المتواطىء للدوّامة و تعليق التأكيد الإستطيقيّ للمصادفة. وقد أصبحت هذه الأخيرة بعد ذلك عنصر فوضى كما مرّ ذكره في "الطيماوس" في حين أصبحت الماهية "جوهرا وحيدا" يسبق حدوده ولا يدرك إلا بالعقل. و باعتبار أنّه بهذا الشّكل يصبح الكلّ معطى ، فإنّ الماهية تصبح قادرة على أداء وظيفة مبدأ الإفراد (Principe d'individuation).

على النّقيض من ذلك، من شأن التمسّك بأصليّة الدوّامة إثبات المتعدّد عبر إثبات حضور القانون في الصّيرورة واللّعب في الضّرورة. وفعلا، عند الإقرار بالطّبيعة التّقديرية للماهية يتم ردّ الاعتبار للبداهة الديناميّة في مقابل البداهة الرياضيّة التي وضع أفلاطون لبناتها الأولى ضمن محاورة "طيماوس" (36 أ). فالبداهة الديناميّة وحدها قادرة على صهر المؤتلف مع المختلف ليؤلّفا مع التقديريّ المنحدر من الماهية جملة محسوسة. هكذا فقط

---

1 نفس المصدر، ص، 418. كلّ ذلك من أجل إتاحة شروط الإقامة خارج الدوّامة بعدما "خلق هو الكون دائرة متحركة في دائرة، واحدا و منفردا". (نفس المصدر).

2 *De retum natura*, III, 945 : eadem sunt semper omnia (théorie de la monotonie).

3 Clément Rosset, *Logique du pire*, PUF., 1971, p 43.

4 ذكره دولوز، نيتشه و الفلسفة، ترجمة أسامة الحاج، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت، 1993، ص 40.

5 ابن سينا، الشّفاء، مصدر مذكور، ص 346.

يتاح للاّمنقسم أن يصبح منبسطا في غيْر ما ارتهان بالوظيفة التقريريّة والإرجاعيّة التي تشترطها الماقبليّة الرّمزيّة. و هو ما يجعل من المحسوس مقولة زمانيّة لا مقولة مكانيّة وتعطى ضمنها الأشكال وهي بصدد النّشأة والفساد، عبر خطوط السّيلان في كلّ لحظة من مسيرة الحركة. على هذا النّحو، تبدو قيم اللاّتوازن و اللاّرصانة المتضوّعة عن الدوّامة حمّالة قصد، قوامه تجويد الاستجابات للطّارئ و العرضيّ. ولنا أن نذكر حديث زرادشت الخفيض (Soliloque): "أي نفسي! لقد علّمتك أن تقولي كلمة "اليوم" كما تتلفّظين بكلمتي "أمس وما قبله" وأن ترقصي فوق كل مندثر أينما كان".

قد يبدو الإستطيقيّ هو ما يجعلنا مفجوعين في الرّاحة في الوحدة. لكن مأساتيّا من طينة كيركغارد يردّ بقوله: "يتضمّن الفاجع نعومة لا حدّ لها" و يضيف "نيتشه" من ناحيته قائلا: "لا يتضمّن الفاجع أيّة رزيّة". وفعلا، حاصل دعوى الفاجع أن "لاشيء فيما وراء الدوّامة، من حيث هي سورة القوى وحركة اللامنقسم". ومنه زيف الرّاحة في الوحدة . يمكن اعتبار هذا الموقف إرهابيّا (وهو رأي روسّي في كتابه "منطق الأسوأ" ولكن لأصحاب الموقف المذكور أن يُذكّروا أنه إذا كانت الخميرة دائما حيّة فإن الذّخيرة هي دائما منفصلة (توسّطية وغير مباشرة).

هيرقليطس

إنّ هذه الكلمة الخطيرة، الجريمة، هي في الواقع حجر الزّاوية في تفكير كلّ هيرقليطيّ .وهنا بمقدوره أن يؤكّد فهمه أو جهله بمذهب المعلّم .هل يشكّل هذا العالم مكانا للذّنب، للظّلم، للتّناقض وللعذاب؟

أجل، يصرخ هيرقليطس، إنّه لكذلك بالنّسبة للرّجل المنغلق داخل حدوده والذي يرى الأشياء منفصلة بعضها عن بعض، ولا يراها بمجملها، ولكنّه ليس كذلك بالنّسبة للإله الذي يرى العالم في استمراريّته .بالنّسبة له، كلّ ما يميل لأن يتناقض مع نفسه يصبّ داخل تناغم لا تراه في الواقع عين الرّجل العاديّ، ولكن بإمكان من يقترب من الإله المتأمّل، مثل "هيرقليطس"، أن يدركه .لا تبقى ذرّة ظلم واحدة تحت نظره النّاريّ، في العالم الذي يمتدّ حوله .حتّى هذا التّعارض الأساسيّ، العمليّة التي تتّخذ عبرها النّار الصّافية أشكالا غير صافية، فهو يتجاوزه بفضل استعارة رائعة .وحدها في هذا العالم، لعبة الفنّان والطّفل تعرف الصّيرورة، والموت، تبني وتهدم، بدون أيّ اتّهام أخلاقيّ، وداخل براءة دائمة العافية .وهكذا تلعب النّار الحيّة أبدًا، مثل الطّفل والفنّان، وهكذا تبني وتهدم بكلّ براءة ...وهذه اللّعبة، هي الأبديّة تلعب مع نفسها. إنّ النّار، بتحوّلها إلى تراب وماء، تكدّس مثل الطّفل أكواما من الرّمل على شاطئ البحر، إنّها تكدس ثمّ تهدم .وهي من وقت لآخر، تكرّر لعبتها مرّة أخرى .لحظة شبع، ثمّ تنتابه الحاجة كالفنّان الذي تدفعه الحاجة نحو الإبداع .إنّها ليست الكبرياء الكافرة بل هي غريزة اللّعب المستيقظة بدون توقّف التي تحيي عوالم جديدة. إنّ الطّفل يرمي دميته للحظة، ولكنّه ما يلبث أن يلتقطها منساقًا وراء نزوته البريئة .ولكن حين يبني، فإنّه يجمع، يعلّب ويؤطّر بمنطق، حسب تمفصلات داخليّة.

إنّ هكذا رؤية جماليّة للكون لا يمكن أن تكون إلاّ من صنع إنسان تعلّم، من احتكاكه بالفنّان ومن مشاهدته ولادة عمل فنّي، كيف يمكن لمعركة التّعدّدية أن تنطوي على قانون وعدالة، وكيف يكون الفنّان متأمّلا وفاعلاً في نفس الوقت بالنّسبة لإنتاجه الفنّي، وكيف يجب أن تتكاثف الضّرورة مع اللّعب، والنّزاع مع الانسجام لكي تنتج عملا فنّيًا.

من يذهب بعد ذلك إلى حدّ مطالبة هكذا فلسفة أن تقدّم لنا، فوق ذلك، مذهبًا أخلاقيًا، وواجبه الملازم له: "يجب أن !"ومن سيذهب إلى حدّ انتقاد هيرقليطس على غياب هذه الأخلاق ! إنّ الإنسان، في أعمق أعماقه، هو بمجمله ولا "حرّية" مطلقة – إذا حدّدنا الحرّية بأنّها الاحتياج الشّاذّ لأن يكون قادرًا على تغيير طبيعته على هواه، كما يغيّر لباسه، وهذا ادّعاء رفضته حتّى الآن كلّ فلسفة جديرة بهذا الاسم بالسّخرية اللاّزمة .وإذا كان محدودًا عدد الرّجال الذين يعيشون بوعي داخل اللّوغوس، وبانسجام مع عين الفنّان التي تعانق بنظرها كلّ شيء، فإنّما مردّ ذلك إلى كون نفوسهم رطبة، وإلى كون عيونهم وآذانهم وخاصّة عقولهم شهودًا سيّئين، حين" يتمكّن الوحل الرّطب من نفوسهم". لماذا تجري الأمور هكذا، هذا هو السّؤال الذي لا نطرحه على أنفسنا. كما أنّنا لا نتساءل حول سبب تحوّل النّار إلى ماء وتراب. ولا يملك هيرقليطس أيّ سبب يجعله ملزمًا بأن يبرهن) في حين كان لايبنتز يملك هكذا سبب (بأنّ هذا العالم هو أفضل العوالم الممكنة، فحسبه أن يكون لعبة الأبديّة الجميلة والبريئة. حتّى أنّه يعتبر أنّ الإنسان هو بشكل عامّ كائن غير عاقل، وهذا ما لا يتعارض مع واقع أنّ القانون والعقل الكلّي القدرة يكتملان داخل مجمل ذاته. حتّى أنّ الإنسان لا يحتلّ موقعًا مميّزا بشكل خاصّ داخل الطّبيعة التي تشكّل النّار، لا الإنسان المحدود، أرقى تجلّياتها التي تتّخذ شكل كوكب مثلا. وهو يزداد تعقّلاً كلّما اقترب بطريقة ما من النّار مدعومًا بالضّرورة. ويبقى

عقله سيّئ التّقسيم طالما بقي مؤلّفا من ماء وتراب. وهو ليس ملزما بمعرفة اللّوغوس لكونه إنسانًا .ولكن لماذا يوجد ماء، ولماذا يوجد تراب؟

هذه المسألة أكثر جدّية بالنّسبة لهيرقليطس، من مسألة معرفة سبب بلاهة وسوء الإنسان. إنّ نفس القانون ونفس العدالة الملازمين يبرزان لدى الإنسان الأفضل كما يبرزان لدى الإنسان الأكثر جنونا. ولكن لو أردنا أن نطرح على هيرقليطس السّؤال التّالي: لماذا لا تبقى النّار دائما النّار، لماذا هي تارة ماء وطورًا تراب؟ فإنّه سيكتفي بالجواب تحديدًا: "إنّه لعبة لا تحوّلوها إلى مأساة، وبالأخصّ لا تتناولوها من وجهة نظر أخلاقية!".

إنّ هيرقليطس يكتفي بوصف العالم الموجود ويتناوله بهذا الاكتفاء التّأمّلي الذي يتناول به الفنّان إنتاجه الفنّي المندرج في الصّيرورة. إنّ أولئك الذين يملكون سنًّا يمنعهم من الاقتناع بهذا الوصف الذي يقدّمه للطّبيعة الإنسانيّة، هم وحدهم الذين وجدوه قاتما، حزينًا، دامعًا غامضًا، صفراويًّا، متشائمًا، وفي النّهاية مكروها. ولكنّ هؤلاء، يكلّ نفورهم واستحسانهم، بكراهيّتهم وحبّهم، لا يبالي بهم، ولربّما رماهم ببعض الحكم من نوع: "أنّ الكلاب تنبح في وجه كلّ الذين لا تعرفهم"، أو "أنّ الحمار يفضّل القشّ على الذّهب".

إنّ هؤلاء المستائين هم أنفسهم أيضًا الذين غالبًا ما ينتحبون أمام غموض أسلوب هيرقليطس .وممّا لا شكّ فيه أنّنا لا نعرف أبدًا رجلاً كتب بشكل أوضح وأكثر إشعاعا، إنّه لأسلوب مقتضب فعلاً، فهو إذن غامض بالنّسبة للذين يقرأون وهم راكضون .ولكن لا يتمّ تفسير لماذا يجب على الفيلسوف أن يكتب بأسلوب مبهم – وهذا ما جرت العادة عليه في انتقاد هيرقليطس – ولا ندري إذا لم يكن لديه أيّ سبب لكي يحجب فكره، أو إذا كان مدّعيًا تافهًا لكي يختبئ تحت الكلمات كونه لا يفكّر ولكن إذا كان علينا، كما يقول شوبنهاور، أن نتنبّأ بسوء تفاهم مرتقب مع الحفاظ على وضوحنا، حتّى في ظروف الحياة العمليّة والمتداولة، فكيف يمكننا إذن أن نعبّر بطريقة دقيقة وحتّى لغزية، حين يتعلّق الأمر بالموضوع الفكريّ الأكثر تعقيدًا، والأكثر غموضًا إلى حدّ استحالة الإدراك، أي حين يتعلّق الأمر بالمهمّات الخاصّة بالفلسفة؟ ولكن بالنّسبة للإيجاز، فإنّ "جون بول" يعطينا بهذا الخصوص درسًا جيّدًا: "صحيح في المحصّلة ألاّ يكون معبّرًا عن كلّ ما هو كبير – الغنيّ بالنّسبة لعقل نادر– إلاّ بشكل مقتضب و(لهذا السّبب) غامض، كي يفضّل العقل التّافه أن يرى فيه لامعنى، على أن ينقله إلى تفاهة فكره. ذلك أنّ العقول العادية تملك الحذاقة الشّنيعة التي لا ترى في الحكمة الأكثر عمقًا والأكثر غنى شيئا يتميّز عن مجرّد حسّها العفويّ اليوميّ". بالرّغم من كلّ شيء، فإنّ هيرقليطس لم يفلت من "العقول التّافهة"، فقد سبق للرّواقيّين أن فسّروه بإضعافه، واختزلوا مفهومه الجماليّ الأساسيّ للعبة الكون إلى الانتباه السّوقيّ الذي نوليه للمناسبات التي يقدّمها لنا العالم، وذلك بالطّبع لصالح الإنسان. حتّى أنّ طبيعته قد أفرزت، على يد هذه العقول، تفاؤلا فظًّا.

فريدريك نيتشه، **الفلسفة في العصر المأساوي الإغريقي**، تعريب د. سهيل القش.
المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر، الطّبعة الثانية، 1983، الفقرة السّابعة.



"تلحق فكرتنا المتجمّدة عن المسرح بفكرتنا المتجمّدة عن ثقافة بلا ظلال، لا يلتقي فكرنا إزائها، أيـّا كانت الجهة التي يلتفت إليها، إلاّ بالفراغ في حين أن الفضاء ملآن،"

"أرتو"



مع "قويدر التّريكي" لم تعد المنمنمات عُرضَةً لعملية "الإفراغ من القوى"...

حاشيــــة

الإستطيقيّ هو المأساتيّ والجريمة هي شطب المأساتي. تلك هي منطلقات نص "نيتشه" و هي منطلقات استطيقية صرفة. و كما سبق ذكره فإن الأطروحة الإستطيقيّة الأولى تجزم أن لا حدّ للمفرد. ويضيف "نيتشه" هاهنا أنّ المفرد بإطلاق هو الطّبيعة ومع ذلك فإنّه من المستحيل الانصهار فيها كما أنّه من المستحيل الانفصال عنها. وَحْدَهُ الفاجع يسمح بالحضور الحيّ في الجسد في حين أن الانفصالية لا تسمح حتى بالإقامة ضمن حدّ النفس. "فالرّجل المنغلق داخل حدوده والذي يرى الأشياء منفصلة بعضها عن بعض"، تتمثّل جريمته في أنّه تشيّأ وشيّأ كلّ ما حوله، إذ بانغلاقه على نفسه أذعن لانقسام ما حوّله إلى موجود **لا تتبدّل طبيعته وهو يتغيّر**، وهذا هو شأن الموضوع من حيث هو كذلك. في حين أنّ من خاصيات الكنه الإستطيقيّ أنّه لا يتغيّر وهو واحد. وفي كتابه "الجنيالوجيا" يدقّق "نيتشه" ملامح الجريمة التي يتحدّث عنها فيسمّيها "الاستدخال" (L'intériorisation). في ذلك يقول: "إنّ الغرائز القديمة لم تتخلّ عن متطلّباتها دفعة واحدة. بل كان من الصّعب، وغالبا من المستحيل، تلبيتها: فكان عليها، على وجه الإجمال، أن تبحث عن تلبيات جديدة مستترة. فجميع الغرائز التي لا مجال لتصريفها، أو التي تحول قوّة قمعيّة ما دون انفجارها في الخارج، ***تنقلب إلى الداخل***. هذا ما أسمّيه فعل الاستدخال الذي يقوم به المرء. بهذه الطريقة تنمو لديه فيما بعد ما سيسمّى بـ"نفسه". العالم الدّاخلي كلّه نما و تجسّم بعد أن كان بالأصل رقيقا يحشر بين الجلد واللحم. لقد اكتسب عمقا وعرضا وارتفاعا بعدما *أعيق* امتداد الإنسان إلى الخارج"[1]. ولكن ما الباعث على جريمة الانغلاق ؟

يجيب "نيتشه" في آخر الفقرة السّادسة، وذلك حين يُذكّر بالمثل اليونانيّ القديم والذي يقول إنّ "الإشباع (La saturation) يُولّد الجريمة". معنى ذلك أنّ الإشباع هو مناقض للتعدّد وذلك على اعتبار أنّ المتعدّد هو التجلّي غير المنفصل و بالتّالي فهو ما يثبت بالضبط نفسه في المتعدّد. إنه براءة العودة من خلال ما يصير. "إنّها لعبة فلا تحوّلوها إلى مأساة" قال "هيرقليطس". ولكن أليس اللّعب هو الفاعليّة الإستطيقيّة للمأساتيّ؟

ما يبدو من تناقض "هيرقليطس" في ما يتعلّق باعتبار المأساة يصبح أكثر وضوحا حين نكمل قراءة التّحذير الوارد على لسانه إلى آخره، حيث قال: "وبالأخص لا تتناولوها من وجهة نظر أخلاقية". فمن هذا المنظور تعني المأساة، بلا لبس هناك، من كان مفجوعا في ذاته. أمّا من منظور إستطيقيّ فالمأساة إثبات للمبهم (Le vague) . ومنه علاقتها باللّعب وبالجموح (Hubris). ولذلك أيضا اعتبر "نيتشه" "أنّ الجموح هو حجر المحكّ لكلّ هيرقليطيّ" علما وأنّه لا يعني الجموح رغبة في الزّيادة في القوّة. الجموح هو عين القوّة وذلك على اعتبار أنّ القوّة، كما عرّفها "دولوز" بدقّة، "هي ما يريد في الإرادة"[2]. وفعلا، فإنّه إذا كان التّفكير الجامح يضرب صفحا عن الأهمّية فذلك لأنّ فكرته عنها أرحب مدى. ذلك بدليل مطابقة "نيتشه" بين إرادة القوّة و بين "الشّكل التأثّري البدائيّ" الذي تُشتقّ منه كلّ المشاعر الأخرى. وهو مدلول ملاحظة "نيتشه" التي مفادها أن "ليست إرادة القوّة وجودا ولا هي صيرورة، إنها تفخيم آلِم (Pathos)"، أي أنّها إحساس بوفرة الوجود و اعتماد على المصادفة لتصريف تلك الوفرة اللازمة للمبهم. هكذا نفهم لم اعتبر "نيتشه" "أنه لا يمكن أن يصبح الوجود والكون ظاهرتين مبرّرتين تبريرا أزليّا إلاّ بوصفهما ظاهرة إستطيقيّة"[3]. وإن كان "نيتشه" ميّز، في كتابه "نشأة

1 نيتشه، أصل الأخلاق ...، مصدر مذكور، ص 79، (فقرة 16) (التّشديد من الكاتب).

2 دولوز، نيتشه والفلسفة، مصدر مذكور، ص 109. (التّشديد من الكاتب).

3 Nietzsche, ***La naissance de la tragédie grecque***, Genève, Gonthier, 1964, p 42.

التراجيديا" بين الغريزة الإستطيقيّة و الثقافة الإستطيقيّة، فإنّه ميّز في الفقرة الخامسة من كتابه "ولادة الفلسفة" بين الفهم و الحدس. ولا شبهة في أنّه لا إمكان للتّبرير الإستطيقيّ الذي أخبر عنه نيتشه إلاّ على قاعدة الغريزة الإستطيقيّة وعلى أساس المعرفة الحدسيّة. إذ الأخيرة موسومة بأنها "سهلة الإدراك على حدس جميع الناس، وهذا ما يجعلها تحديدا صعبة المنال عن طريق المفاهيم والعقل. وإذا أبقينا هذه الحقيقة حاضرة في ذهننا، فعلينا أيضا أن نذهب إلى أبعد من ذلك ونستخلص منها النّتيجة التي يستخلصها منها هيرقليطس: التّأكيد على أنّ جوهر الواقع ما هو، في مجمله، سوى فاعليّة". وهذا يعنى، بمقتضى شرحٍ يقدّمه "دولوز"، ما يلي : "تتجلّى إرادة القوّة كحساسيّة القوّة (Force)، يتجلّى عنصر القوى التفاضليّ كحساسيتها التّفاضلية" و يؤيّد "دولوز" شرحه فيذكر قول "نيتشه": "الحقيقة أنّ إرادة القوّة تسود حتّى في العالم غير العضويّ، أو بالأحرى أنّه ليس هنالك من عالم غير عضويّ. لا يمكن إلغاء الفعل عن بعد: ثمّة شيء يجتذب شيئا آخر، يشعر أنّه يجتذب. هاكم الواقعة الأساسيّة... لكي تتمكّن إرادة القوّة من أن تتجلّى، تحتاج إلى إدراك الأشياء التي تراها، تشعر باقتراب ما يمكن أن تتمثّله"[1]. هكذا، ضمن نصاب الإستطيقيّ، لم تعد المباينة تمثّل إمكانية نسف الراحة في الوحدة وإنّما هي، على النّقيض من ذلك، تحيل على اتّصالية متحرّرة من جدلية التّعاين (La dialectique identificatoire). ذلك أنّه إذا كان الحدس ملكةً إستطيقية وكانت الإرادة في المقابل ملكة لا إستطيقية، كما يذكر "نيتشه" في "نشأة التراجيديا"، نقلا عن شوبنهور، فذلك لأنّ الأولى تمتاز بقدرتها على إدراك فردانية المتشابه وبالتالي بقدرتها على بلورة بلاغة الفظيع. ومن أساسيّات هذه البلاغة وضع واقعة اللاّتمام (L'inachèvement) كأساس لكلّ العلاقات وهو ما من شأنه أن يجعل التّعْديَةَ والتّأديَةَ تتمّ بشكل مباشر. كذلك يتيح اللاّتمام المباشرة على مستوى التأثّرية. والسبب في هذا وذاك واحد: فلا يجري الانفعال بالحاليّ وإنّما بالتّقديريّ وذلك على عكس الموقف العامّي (وكذلك على عكس المقاربة النّظرية للعالم) الذي لا ينفعل إلاّ بالمشترك ويحوّل الاستعداد التقبّلي إلى وحدانية القبول. مجمل القول،إنّ الإستطيقيّ و المأساتيّ يلتقيان في الإذعان لنفس الاقتضاء وهو تأكيد لا تناهي التعدّد. و عند نهاية الفقرة التاسعة من "مولد الفلسفة" يجمل "نيتشه" حديثه عن دلالة المأساتيّ عند "هيرقليطس" فيتحدّث عن مذهبه في **"القانون داخل الصّيرورة وفي اللّعب داخل الضّرورة"**، نافيا بذلك كلّ وجاهة عن الفصل الذي تقيمه النّظريّات بين الحواسّ والفهم ومؤسّسا في نفس الوقت لفاعليّة الإستطيقيّ الرّئيسة: التّخفيف (L'allégement). "إن الألف والياء عندي هما أن تتحوّل كلّ كثافة إلى لطافة فيصبح كلّ ثقيل خفيفا وكلّ جسم راقصا وكل فكر طائرا. والحقّ أنّ في هذا كلّ بداية وكلّ نهاية. "تلك هي كلمات زرادشت مثبت الألم ومؤكّد الصّيرورة، وبالتالي المخلّص للعنصر الإستطيقيّ من كلّ ما يمكن أن يحوّله إلى متحدّد ثقيل. إذ وحده الخفيف يمكن أن يجمع اللاّإنقسامية والتعدّد، عُنْصُرَي النظرة الإستطيقية للعالم. ومعلوم أنّ الإستطيقيّ هو فاعليّة ماورائيّة تحتوي دائما شموليّا على كثافة دلاليّة تجعلها تبثّ دلالات إضافيّة في كلّ الاتّجاهات. فهي فوضى مصاحبة للمدّ الوجدانيّ الموالي للانفعال باللاّمنقسم. ومعلوم كذلك أنّ الأشياء اللاّمنقسمة معبّأة بقوّة جلال تجذب الأحياء و تخضعهم في الوقت ذاته، تغرقهم في الرّعب و تبعدهم عنها. نفهم إذن لِمَ كان التّخفيف مطلبا نيتشويّا بامتياز. إذ في ضوء مقصد التّخفيف نتبيّن لِمَ كانت الغريزة والإبداع يأتلفان في الجريمة. فإذا كانت الجريمة فاعلية لداثنيّة (Plastique) ، تتحدّد في الوقت ذاته الذي تُحَدِّدُ، وتصف نفسها في الوقت ذاته الذي تصف فيه غيرها، فذلك لأنّ التّخفيف هو بالماهية فاعليّة لداثنيّة ومنه علاقته بفاعليّة الإيجاب (La déterminabilité) . ولكنّها لداثنيّة لا تتورط في وثنية الأشكال. فالشّكل لا يشمل ما يسمّيه ابن سينا "كون

---

1 دولوز، نيتشه و الفلسفة، مصدر مذكور، ص 82.

الأمر" ويبقى عند الظّاهر. وإذا كان نيتشه يتحدّث عمّا يسمّيه "الإرادة الطيّبة للوهم" فإنّما إشارة إلى الموقف الذي يأخذ مظهر الأشياء مأخذ كنهها. لذلك لم ينفكّ "نيتشه" يكرّر قائلا: "إنّ كلمة "ظاهر" تنطوي على عدد كبير من المزالق، وهذا يفسّر السّبب الذي أتحاشاها لأجله: ذلك أنّه ليس صحيحا أنّ جوهر الأشياء يظهر في العالم المرئيّ". و يُفهم موقف "نيتشه" من الظّاهر أكثر حين نتوقّف عند الفقرة الخامسة من الفصل الذي يعالج مسألة العقل في الفلسفة وذلك ضمن كتابه "أفول الأصنام". يقول "نيتشه": "فيما مضى، كان التطوّر، التحوّل، الصّيرورة، هو ما نعتبره دليلا على وجوب وجود شيء ما يخدعنا، إنّنا الآن، على عكس من ذلك، في النّطاق الدّقيق الذي يفرض علينا فيه الحكم العقلانيّ المسبق أن نعمد إلى الوحدة، إلى الهويّة، إلى الدّيمومة، إلى الماهية، إلى السببيّة، إلى الموضوعيّة، إلى الكينونة، نتبيّن أنّنا، بشكل ما قد وقعنا في الخطأ، أننا مكرهون على الخطأ".

وفعلا، وحدها إرادة التّخفيف قادرة على أن ترجع بالإرادة إلى جوهرها. فبدلا من أن تستمرّ ملكةً تحليليةً / تأليفيةً فإنّها تعود كما كانت، خلاّقة وهّابة ولكن خاصّة آلة . وموضوع وَهْبهَا هو أيضا ما تألم به (Ce qui la fait pâtir): إنّه الآخر الألوهيّ (Le Nouménal). وفي حديثه عن مضاعفات هذا الاختيار عند "نيتشه" نبّه "ميشال فوكو" فقال:

En replaçant l'expérience du divin au cœur de la pensée, la philosophie depuis Nietzsche sait bien, ou devrait bien savoir qu'elle interroge une origine sans positivité et une ouverture qui ignore les patiences du négatif [1].

بالنسبة إلى فوكو، ترتّب على الإجراء النّيتشويّ استيقاظ الفلسفة من السُّبات الذي يعطف الأنثروبولوجيا على الجدليّة وهو ما سمح تاليا بالانتباه لصلاحية المأساتيّ. وفي نظرنا فإنّ في الأمر أساسا **مراجعةً لعلاقة الملكات الإستطيقيّة بالملكات النّظريّة**. فمن شأن استناد عمليّات التّعدية و التّأدية على الألوهيّ أن تصبح المباينة رابطة وأن تتقلّص غلواء القول بالصّلاحية المطلقة للمعالقة (La mise en relation). والواقع، أنه عند التّدقيق في دلالة كلّ هذه المضاعفات يتبيّن أنّ رهانها واحد: إرادة مثبتة بإطلاق لإمكانية الانبثاق خارج حدّ النّفس وذلك في غنى عن كلّ ضمانة من ربّات الشّعر أو غيرها من القوى المتعالية. وهو علّة كون الانبثاق الإستطيقيّ لا يتضمن حقيقة موجبة. فهو يصدر عن إرادة غير مجملة (Non totalisante) وتدرك أنّ اللاّتمام (L'inachèvement) هو خاصية ملازمة للاّمنقسم.

هكذا تحيل خبرة الإستطيقي عند "نيتشه" على الرّاحة في الصّيرورة بدل الرّاحة في الوحدة وهو ما أحاله على الإثبات الأعظم، إثبات العود الأبديّ الموالي على كشفه المعرفيّ الخطير: الطّبيعة المنظورية للحقيقة (La nature perspectiviste de la vérité) [2]. ولبلوغ اللاّمنقسم الإستطيقيّ لا بدّ من التّحرّر من سطوة ضرورة الإلتزام بزاوية نظر واحدة والدفاع عن الحق الإستطيقيّ في التّناقض وفي الاشتمال [3]. وهكذا أيضا نفهم خلفيّة كلام

---

1 Michel Foucault, Préface à la transgression, in revue Critique, Août – Septembers 1963.

2 Jean-Luc Marion écrit : « La perspective devient une condition a priori de l'expérience et doit s'entendre aussi bien au sens où Nietzsche parle radicalement de perspectivisme : « Comme s'il pouvait encore y avoir un monde, si l'on éliminait le perspectivisme. » ». La croisée du visible, PUF., 1996, p 16. Plus loin, Marion conclut que, « le regard perspectiviste est finalement toujours regard de quelque chose d'autre que ce qu'il éprouve réellement, à la manière où la conscience est toujours conscience de quelque chose, de quelque chose d'autre qu'elle-même. » p 29.

3 يعرّف ابن سينا الاشتمال بأنه "الانتقال من ضدّ إلى ضدّ." كتاب الشعر"، ضمن كتاب الشّفاء، تحقيق و تقديم عبد الرحمان بدوي، الدّار المصريّة للتّأليف والتّرجمة، القاهرة، 1966، ص 34.

"زرادشت" حين يقول: "في الحياة أشياء كثيرة حقّ لها أن تتمتّع بالاقتران بل بأكثر منه، فهنالك أشياء بَعُدت شقّة الانفصال بينها بأكثر من انفراجها بين الرّجل والمرأة". كذا تتحدّد بأكثر دقّة صلة الإستطيقا بالميتافيزيقا. إذ ما الأخيرة إلاّ اقتران مباشر بين عنصر وساعة ومكان. بكلام آخر، فإنّ الإستطيقيّ، من حيث أنّه لامنقسم، يشارك الميتافيزيقا في وظيفة الصّيغة الجامعة. و فعلا، فالسّعادة تقتضي، في هذه وتلك، الإحساس باللّزوم و تثمر معرفة شجيّة (Pathétique) تنبع من رؤية بالمعنى القويّ للكلمة، على حدّ تعبير "نيتشه" نفسه. إذ، كما يسأل هو نفسه، ضمن كتابه "فيما وراء الخير والشر": "ما الذي يُلزمنا بقبول وجود تعارض جذريّ بين الحقيقة والخطأ، ألا يكفي تمييز درجات في المظهر في شكل ألوان أو لوينات واضحة كثيرا أو قليلا، معتّمة بدرجة ما، "قيم" لو شئنا استخدام لغة الرسّامين، لماذا العالم الذي يخصّنا لا يكون وهما؟ وإذا ما صير إلى الاعتراض بأنّه لا بدّ لكلّ وهم من مؤلّف أليس علينا أن نجيب بوضوح: لماذا؟ ألا يجوز أن ينتمي الوجوب للوهم، ألا ينتمي هو أيضا للوهم، أو يمكن إذن استخدام بعض التّهكّم حيال الذات والصّفة والموضوع؟". لا عجب إذن في أن يكون "نيتشه" هو القائل: "إنّ روح النّظام نقص في النّزاهة"[1].

وبعد،

إذا كان الفيلسوف "البارمنيديّ" يكره دم ضحيّته، دم الواقع العينيّ الذي ضحّى به، فإنّ العنكبوت يستوجب دم ضحيّته ويقوم، تبعا لذلك، بنسج شبكة تقوم مقام صورة شخصية للذبابة تتطابق معها ولكن اختلافيّا (En contre-point) . كذا تذوب هويّة الذبابة العضويّة في متغيّر الطّاقة.

مسـرح القسـوة

إذا تساءلنا، فعلا، عن أصل المسرح وسبب وجوده (أو ضرورته الأساسية)، وجدناه، من ناحية، ومن وجهة النظر الميتافيزيقيّة، تجسيدا، أو بالأحرى، تعبيرا ظاهرا عن نوع من الدّراما الأساسيّة قد يشتمل، بطريقة واحدة، ومتعدّدة في آن واحد، على المبادئ الأساسيّة لكلّ دراما، تلك المبادئ الموجّهة المقسّمة بقدر لا يكفي لإفقادها طابعها كمبادئ، ويكفي لاشتمالها على إمكانيات لا تنتهي بالصّراع، بطريقة دسمة فعّالة، أي مليئة بعمليّات التّفريغ. يستحيل تحليل مثل هذه الدّراما فلسفيّا. ولا يمكن أن نذكر اتّجاهات الفكر الأساسيّة، بل حالات من الحدّة والحسم بحيث تجعلنا نشعر، من خلال اهتزازات الموسيقى والشّكل، بالتّهديدات الخافية لفوضى حاسمة بقدر ما هي خطيرة، لا نستطيع أن نذكرها إلاّ بطريقة شاعريّة، وبانتزاع كلّ ما هو مغناطيسيّ معد من مبادئ جميع الفنون، انتزاعه عن طريق الأشكال، والأصوات والموسيقى، والأحجام مارّين بكلّ المشابهات الطّبيعية للصّور.

نشعر تماما أنّ هذه الدّراما الجوهريّة موجودة، – ولقد كانت أساسا لكلّ الأسرار الكبرى– وتقترن بالمرحلة الثّانية للخليقة، مرحلة الصّعوبة والقرين، مرحلة المادّة وتكثيف الفكرة.

ويبدو أنه لا يمكن أن يوجد المسرح أو توجد الدّراما، حيث يسود النّظام والبساطة. المسرح الحقيقيّ كالشّعر، ينشأ، لكن بسبل أخرى. عن فوضى تنتظم، بعد صراعات فلسفيّة تمثّل الجانب المثير لهذه التّوحيدات البدائيّة.

تقترح علينا الخيمياء، بطابعها الرّمزيّ الدّقيق، هذه الصّراعات التي يقدّمها لنا الكون الذي يغلي، بطريقة مشوّهة، ملوّثة فلسفيّا، ما دامت تمكّننا من اللّحاق بالسّموّ، لكن عن طريق الدّراما، بعد قصف دقيق ثائر لكلّ شكل لم يُهَذَّب بما فيه الكفاية، وما دام أحد مبادئها يتلخّص في الآتي: عدم السّماح للفكر بالانطلاق إلاّ بعد المرور بكلّ تجميعات، وكلّ قواعد، وكلّ أركان المادّة الموجودة، وإعادة هذا العمل في غموض المستقبل المتوهّج. كأنّ الفكر اضطرّ، لكي يستحقّ الذهب المادّي، أن يثبت لنفسه أوّلا أنّه قادر على الذّهب الآخر، وأنه لم يكسبه ولم يبلغه إلاّ عندما تنازل واعتبره رمزا ثانيا للسّقطة التي أجبر عليها لكي يستعيد التّعبير عن النّور، والنّدرة، واللاتبسيط بطريقة متينة كثيفة.

وتذكّرنا هذه العمليّة المسرحيّة التي تسعى إلى صنع الذّهب، بكمّية الصّراعات الهائلة التي تثيرها، وعدد القوى الهائل الذي تلقي ببعضه ضدّ البعض الآخر، والتجائها إلى نوع من الخلط الفيّاض بالنّتائج، المحمّل بالرّوحانيّة... تذكّرنا في نهاية الأمر، بالتقاء المطلق المجرّد، ولا يوجد بعده شيء، ويمكن أن نفهمه على أنّه نغمة وحيدة نهائيّة، التقطت ارتجالا "على الطاير"، قد تكون بمثابة الجزء العضويّ من انفعال لا يوصف.

لابدّ أنّ "أسرار أورفيوس" التي كانت تملأ أفلاطون إعجابا كانت تمتلك، على المستويين المعنويّ والنّفسيّ، شيئا من ذلك الجانب النّهائيّ العظيم المسرح الخيميائيّ، لا بدّ أنّها كانت تذكر، في الاتّجاه المضادّ لرموز الخيمياء، رموزا تعطي الوسيلة الرّوحية لنقل المادّة وتصفينها، وتذكر النقل الملتهب الحاسم للمادّة عن طريق الفكر، مستخدمة عناصر ذات كثافة نفسيّة خارقة للعادة.

ويقال لنا إنّ "أسرار ايلوزيس" كانت تقتصر على إخراج عدد من الحقائق الأخلاقيّة على المسرح. أعتقد، بالأحرى، أنها كانت تخرج على المسرح انعكاسا لبعض الصّراعات، وصراعات لا توصف بين المبادئ، من تلك الزّاوية المنزلقة التي تولّد الدّوار، حيث تضيع كلّ حقيقة وهي تحقّق الذّوبان الحتميّ الوحيد بين المجرّد والمحسوس . لا بدّ أنّها كانت ترضى – بالتجائها إلى موسيقى الآلات، والنغمات وتركيبات الألوان والأشكال التي فقدناها حتّى فكرتها– من ناحية فيما أظنّ، ذلك الحنين إلى الجمال الخالص الذي عبّر عنه أفلاطون بلا شك تعبيرا كاملا، رنّانا، منسابا، على الأقلّ مرّة واحدة في هذا العالم، وكانت من ناحية أخرى، تحلّ أو حتى تمحو كل الصّراعات النّاتجة عن تعارض الفكر والمادّة ، والفكرة والشّكل، والمجرّد والمحسوس، عن طريق اتّصال غريب لا يمكن أن تتصوّره أذهاننا كبشر لا يزالون في حالة يقظة، وتذيب المظاهر في تعبير واحد لا بدّ أنّه كان شبيها بالذّهب الروحي.

أنتونان أرتو، **المسرح وقرينه**، ترجمة د. سامية أسعد.
دار النهضة العربية، القاهرة، 1973، ص ص 42–44.



حلم الفنّان بخلانيّة دون رابطة اجتماعيّة (Une ommunauté sans socialisation)، تدلّ سذاجة الأفعال ضمنها على أنّ قوة الحياة لم تُمسّ، وذلك لسلامتها من الأذيّة الملازمة للاجتماعيّ.

حاشية

كتب "أنتونين أرتو": "إذا كفّ الناس عن عادة الذّهاب إلى المسرح، فذلك لأنّنا قد اعتدنا — طوال أربعمائة سنة، أي منذ عصر النهضة — على شكل روائيّ ووصفيّ للمسرح، مسرح يقوم على سيكولوجيّة رواية الحكاية". ومعلوم أنّ سطوة الحكاية هي من سطوة الوظيفة المشهدية على الوظيفة الإستطيقيّة. فتباين "أرتو" مع مجتمعه لا يخلو من طابع مفارق: فهو رجل مسرح ومع ذلك فهو يرفض اختيارات مجتمعه المتلازمة مع كونه في حضارة مشهديّة. ومعلوم أيضا أنّ حضارات المشهد هي نشوئيًا حضارات القربان والطّقوس حيث يقع تقديم مشهد معيّن يصوّر حدثا واحدا للجميع وحيث يمثّل المسرح الشّكل المعماريّ الأوّل. وهكذا تتضاعف وحدانية القبول بإرادة مُجْملة يتطلب عملها تدخّل الذّكاء من أجل مزيد تعميم زاوية النّظر، وهي التي وجد فوكو في المشتملية (Panoptisme) نموذجها الإرشاديّ (Son paradigme)، وذلك بحكم بلورتها بجلاء للشّروط الموضوعيّة التي تجعل الموضوع النّفسيّ عموما يجسّد نقطة التقاء السّلطة، بأنواعها، بالجسد. ومن نافل القول إنّ اعتماد المسرح على الذّكاء و إيلاءه الأولويّة للبصر على باقي الحواسّ يجعل منه ممارسة تنتصر كليًا للملكات النّظرية ضدّ مثيلاتها الإستطيقيّة. فالعرض المسرحيّ يتألف تقليديًا من حوار يؤلّف تدرُّجه على الركح موضوع مشهد يتمّ في مكان محدّد تكون التّغييرات فيه محدودة والمسافات بين الممثّلين والمشاهدين مضبوطة. وإجمالا يستجيب المسرح لضرورة وحدة المسرود المتطابق مع وحدة المكان، ويجد في وحدة الرّكح رافعة له. ولكنّ "أرتو" لم يُقْبل على المسرح إلاّ من أجل تحريره من إطاره التّقليديّ ليجعل منه قرين الحياة وتوأمها. وهو الرّهان الذي يتطلّب قلب موازين قوى العلاقات النّاظمة بين الملكات الإستطيقيّة والنّظرية. ولأجل هذا نادى أوّلا بتحريرالمسرح من قانون المطابقة. جازما أنّ "المسرح لن يعود ليجد نفسه أبدا إلاّ حين يقدّم للمتفرّج العناصر الحقيقيّة المكوّنة للحلم". بكلام آخر، طالب "أرتو" المسرح بأن يكفّ عن طلب البدائل الدّرامية عن المكان و العناصر الإستطيقيّة وأن يندمج اندماجا فعليًا مع تلك العناصر. و على مثل هذا الاختيار سيقرب المسرح للشّعر أكثر من ذي قبل، ومن خلاله يكسب بعدا ميتافيزيقيًا. ويبرّر "أرتو" علاقة الإحالة تلك فيقول: "ذلك أنّ الشّعر الحقيقيّ شعر ميتافيزيقيّ، أردنا ذلك أم لم نرد [...] بل قد أقول إنّ مداه الميتافيزيقيّ، ودرجة فاعليّته الميتافيزيقيّة، هما اللّذان يجعلان له قيمة حقيقيّة". (ص 36). يختلف تصوّر "أرتو" للميتافيزيقا عن تصوّر الحضارة الغربيّة لها. فهو لا يتضمّن أيّة مثنوية، بل خصيصته هي طابعه المتواطئ ومنه طابعه الإستطيقيّ. فإذا كان الفهم الغربيّ للميتافيزيقا يعهد لها، منذ أيّام الحكيمين اليونانيّين (أفلاطون وسقراط)، بمهمّة توفير قاعدة فوق—محسوسة للحسّي، فإنّ الميتافيزيقا كما يتصوّرها "أرتو" تتجلّى على صعيد الحسّيّ دون أن تُختزل للمتعيّن. إنّها، على صعيد المحسوس، نقطة التّقاطع بين المرئيّ و اللاّمرئيّ. لذلك تنتمي حسب "أرتو" كلّ إمكانيات الإخراج إلى المجال الإستطيقيّ. فهو يعي "تمام الوعي أن لغة الحركة و الإيماءة والرّقص والموسيقى أقلّ قدرة على تحليل مشاعر الشّخصية، أو الكشف عن أفكارها، أو صياغة حالاتها الشّعورية بدقّة ووضوح مثل لغة الألفاظ، ولكن [...] من قال إنّ المسرح وجد لتحليل الشّخصيات، أو لحلّ الصّراع بين الحبّ والواجب، وغير ذلك من الصّراعات في القضايا ذات الطّابع المحلّي أو النّفسيّ التي تشغل كلّ ساحة مسرحنا المعاصر؟". مهمّة المسرح بالنّسبة إليه هي إذن ميتافيزيقيّة لأنّها إستطيقيّة. ويشرح مفترضات هذا التّرادف فيقول: "واستخلاص النّتائج

الشّعريّة القصوى لوسائل الإخراج يعنى صنع ميتافيزيقا، وأعتقد أنّه ما من أحد سيعترض على هذه الطّريقة في النّظر إلى الأمر. ويخيّل لي أنّ صنع ميتافيزيقا اللغة، والحركات، والوقفات، والدّيكور والموسيقى يعنى، من وجهة النّظر المسرحيّة، النّظر إليها من خلال كلّ الطّرائق التي يمكن أن تلتقي بها بالحركة والزّمان [...] ويعنى صنع ميتافيزيقا الكلام المنطوق استخدام الكلام في التّعبير عمّا لا يُعبّر عنه عادة. أي استخدامه بطريقة جديدة استثنائيّة غير عادية، يعنى استرداده لقدرته على هزّ الجسم ، يعنى تقسيمه وتوزيعه في الفضاء توزيعا إيجابيا، يعنى اتّخاذ اللّهجات بطريقة محسوسة مطلقة واستعادتها قدرتها على التّمزيق وبيان شيء حقّا، يعنى معاداة الكلام ومصادرة النّفعيّة الوضعيّة –ويمكن أن نقول الهضميّة– يعنى أخيرا النّظر إلى الكلام على أنّه سحر" (ص38). و"يناقض المسرح الشّرقيّ ذو النّزعات الميتافيزقيّة المسرح الغربيّ ذا النّزعات النّفسيّة. ومجموع الحركات الإشارات والوقفات والأصوات، التي تتكوّن منها لغة الإخراج والمسرح ، تلك اللّغة التي تبسط نتائجها الجسمانية الشّاعريّة على شتّى مستويات الوعي، وفي جميع الإتّجاهات، تجرّ الفكر حتما إلى اتّخاذ بعض المواقف العميقة التي يمكن أن نسمّيها: "الميتافيزيقا العاملة (ص37) وإن شئنا أن ندقّق دلالة عملها أكثر قلنا إنّه توليد التّعاطف خارج منطق ودائرة الشّفقة. فمن وجهة نظر "أرتو" لا يمكن أن يوجد المسرح إلاّ من اللّحظة التي يصبح فيها المستحيل حقاً، والتي انطلاقا منها يغذّى فيها الشّعر رموزا يحقّقها المسرح ويحميها. وتحقيق هذا الأمر يحتاج إلى توفّر قدرة الأداء المسرحيّ على أن يستحضر العناصر بالذّات لا تصوّرات العناصر الإستطيقيّة. وهو ما يترادف، ضمن معجمية "أرتو"، مع القدرة على الإبهار. في ذلك يقول الأخير: "يؤمن الفكر بما يراه، ويفعل ما يؤمن به، ذلك هو سرّ الانبهار". وإنّه في ضوء هذا الإيمان المباشر بالبداهة الإستطيقيّة ينبغي فهم المرادفة التي يقيمها "أرتو" بين المسرح و"المجانية المباشرة التي تدفع بالمرء إلى إتيان أفعال عابثة لا تفيد الأحداث الجارية في شيء". معنى ذلك أن التزام المسرح بالبداهة الإستطيقيّة هو اختيار لتحويل الانقسام الثّنائيّ إلى كلّية إيقاعيّة. كذا مثلا يتمّ، ضمن الحوارات، فصل الكلام عن الأصوات وذلك طلبا للمفوظ هو الملموس اللاّفرديّ للّغة، أي المبدأ الإستطيقيّ للصّوت والذي بمقتضاه يكون الأخير "مجرد تصوير يشتاق إلى شيء آخر". نفس الأمر يصحّ مع الإيماءات ومع الإضاءة، وخاصّة مع الموسيقى. والمجموع يحيل على ما يسمّيه "ميتافيزيقا الفوضى الطّبيعيّة" التي تجعل من المسرح هذيانا معديا وذوبانا منتظما للشّخصية. والغريب، يستدرك "أرتو"، "أنّ كلّ هذا الذّوبان المنتظم للشّخصية، والتّعبيرات العضليّة الخالصة الموضوعة على الوجوه كالأقنعة .. يؤثّر، ويؤثّر أقصى الأثر". ولكنّ الأغرب من ذلك أنّ التّأثير هو نفسه، سواء تعلّق الأمر بالممثّلين أو بالأشياء. وهو ما لاحظه "أرتو" عندما تحدّث عن الذين سمّاهم العارفين بميتافيريقا الفوضى الطّبيعية و"الذين يعيدون إلينا كلّ ذرّة من الصّوت، وكلّ إدراك جزئيّ يستعدّ للعودة إلى مبدئه، والذين عرفوا كيف يخلقون، بين الصوت والحركة، صلات من الكمال بحيث جعلت أصوات الخشب الأجوف، والصّناديق الرنّانة، والآلات الفارغة، تبدو كأنّ بعض الرّاقصين ذوى المرافق الفارغة يحدثونها بأطرافهم، أطراف الخشب المجوّف". الحاصل، هنا وهناك، أنّ انفعالا إستطيقيّا يتولّد ويكون له صلة بعالمين في نفس الوقت: عالم اللاّمنقسم و الملموس اللاّفردي من جهة، وعالم الرّكح وما يحيط به من جموع من جهة أخرى. وهل التّجربة الذّوقيّة إلاّ حاصل حضور نكهة وكيف في محلّين اثنين في نفس الوقت! ومنه خطورة خبرة الانبثاق خارج الحدّ ومدى عضويّة ارتباطها بالإستطيقا من حيث هي توتّر لا متناهي ينهدُّ لبلوغ النّقاط التي تتمركز فيها الكائنات بتمامها. لا عجب إذن أن تشير هذه الرّموز إلى قوى ناضجة ظلّت مستبعدة حتّى ذلك الحين، قوى لا يمكن استخدامها في الواقع،

وتنفجر في شكل صور لا تصدّق، و تعطى حقّ الوجود لأفعال تعادي بطبيعتها حياة المجتمعات. وفعلا، لم ينفكّ "أرتو" يؤكّد أنه "تقلق المسرحية الحقيقيّة راحة الحواسّ، وتحرّر اللاّشعور المقهور، وتدفع إلى نوع من التمرّد التّقديريّ الذي لا يكتسب قيمته إلاّ إذا ظلّ كذلك، وتفرض على الجماعات المجتمعة موقفا بطوليّا صعبا". وهو ما يجعلنا نتبيّن كيف أن قوام المستحيل خيرة ينجح خلالها البشر في الإنصهار مع التّقديريّ ، مغادرين أثناء ذلك النّاموس الذي تجرى وفقه حياة المجتمعات. في ضوء هذه الخبرة يكشف المسرح كيف أنّه هناك، وبشكل محتوم، أنديّة في الاجتماعيّ وأنّ هناك جنونا هو من جوهر الوعي قوامه اعتبار حدّ النفس حدّا نهائيا وأزليّا.ولمزيد فهم علاقة التّرابط بين الإستطيقيّ والميتافيزيقيّ ضمن مسرح "أرتو" يمكن القول إن مصطلح الميتافيزيقا كما يعالجه هذا الكاتب هو محصّلة عملية التأليف بين الأطروحتين المواليتين :

1. "أقترح مسرحا تسحق الصور المادية العنيفة فيه إحساس المتفرج و تبهره، و تشدّ المتفرج إلى دوّامة من القوى العليا". (ص 73.)
2. "مجال المسرح ليس نفسيا، بل تشكيليا و ماديا". (ص 61).

وهو ما يسمح بتعليق الكلّي ولكن دون التورّط في الإشباع الملازم للشفقة : "و إذا كنّا قد وصلنا إلى درجة تجعلنا لا ننسب إلى الفنّ إلاّ قيمة المتعة والراحة ونقصره على استخدام شكليّ بحت للأشكال، وانسجام بعض العلاقات الخارجيّة، فلا يعيب ذلك قيمته التّعبيريّة العميقة في شيء. لكنّ عجز الغرب الرّوحيّ — والغرب هو بالذّات المكان الذي أمكن الخلط فيه بين الفنّ والمذهب الجماليّ — يكمن في الاعتقاد أنّه يمكن أن يوجد رسم لا يستخدم إلاّ الرّسم، ورقص لا يكون إلا تشكيليّا، كأنّ الأشكال انقطعت عن الفنّ، وحلّت كلّ ما يربطها بالمواقف الصّوفية التي يمكن أن تتّخذها بمواجهتها للمطلق." (ص60).

من الواضح أنّه بالنّسبة إلى "أرتو" ينبغي أن يكون الجموح هو فاعل الخلق، إذ بدونه لا إمكان لاكتشاف إمكانات جديدة للحياة". لكن ما هو غرض هذه الإمكانات الجديدة للحياة وما هو رهانها؟ إنّه ليس شيئا آخر غير سبر مدى القوّة الكامنة في الحياة ذاتها، ومنه اقتضاء التوأم مع الحياة واختيار مسرح "أرتو" أن يكون قرينا للحياة. وفعلا، فإنّه على مستوى ما بين الكمون (L'immanence) وبين التّعالي من الفروق تتعيّن تحديدا الفروق بين القسوة والعنف: "قلت "القسوة" مثلما كنت سأقول الحياة"[1]. ولأنّ الكمون هو رهان القسوة الأوحد، فقد كانت هذه الأخيرة مجرّد نصبة مبدأها ضرورة الإذعان للاّنهائية عمليّات الانبثاق خارج حدّ النفس. وعلى قاعدة هذه الخبرة يمكن معاينة نوع من التّصادي الحميم بين "نيتشه" و"أرتو" ويمكن سبر خطوطه العريضة في ضوء القطبيّة التي صاغها "نيتشه" وعرّفها كما يلي: "ماذا يعني المفهوم الثّنائيّ القطب الذي أدخلته في علم الجمال، مفهوم الأبولوني والدّيونيزوسي (يعبّر المصطلحان عن شكلين من النّشوة) — النّشوة الابولونية تهيّج بشكل خاصّ العين التي تتلقّى منها قوّة الرّؤية: الرسّام، النحّات،والشّاعر الملحميّ هم راؤون بامتياز. في الحالة الدّيونيزوسيّة، على العكس، فإنّ مجموع الحساسيّة هو الذي يثار ويهيّج إلى درجة أنّه يفرغ وسائل تعبيره دفعة واحدة وفي الوقت ذاته يكثّف قوّته في التّمثيل، في المحاكاة، في تغيير الملامح، في التّحوّل، يكثّف، كلّ أشكال فنّ المومئ والكوميديّ. ويبقى الشّيء الأساسيّ هو يُسْرُ التحوّل، هي الحالة الحرجة التي يكون فيها المرء ممّن ليس لهم ردّ فعل (تماما مثل بعض الهستيريّين الذين يمثّلون أيّ دور منذ أوّل حثٍّ لهم). يستحيل على الدّيونيزوسيّ ألاّ ينتهز أدنى اقتراح — إنّه لا يدع أيّة إشارة من التأثّرية تمر، إنّه يملك أعلى

1 ذكره جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، ترجمة كاظم جهاد، دار توبقال للنشر، 1988، ص 78.

الدّيونيزوسيّ ألاّ ينتهز أدنى اقتراح – إنّه لا يدع أيّة إشارة من التأثّرية تمر، إنّه يملك أعلى مستوى من غريزة الفهم والتّخمين مثلما يملك فنّ التّواصل في أعلى مراتبه، إنه يلج أيّ جلد، أيّ انفعال: لا يكفّ عن التّحوّل".

يباشر إذن "أرتو" الميتافيزيقا بوصفها تجاوزا للتّعارض بين التصوّرات والنّتائج المشيّئة (Réifiante) لعمليّات خالية من المطابقات التي يطمئنّ المرء بوثوق إلى وظيفتها الإرجاعيّة وبين الحدّ الذي تحتار الذّات في أمره إذ لا يمكن ردّه إلى شيء على الإطلاق و لا يمكن إدراكه إلاّ على أنّه مجموعة من التّوتّرات والطّفرات أو من الهزّات الجدليّة ضمن عمليّة مستمرّة قصديّة متّجهة نحو المستقبل و نسمّيها "حوادث" (Evénements). وحسب "أرتو"، فإنّ أفضل ما يحقّق هذا البعد العامل للميتافيزيقا ضمن نطاق المسرح هو ما أسماه "اللاّمنتظر الموضوعيّ". و يدقّق غرضه فيقول: "اللامنتظر، لا في المواقف بل في الأشياء و الانتقال المباغت المفاجئ من فكرة الصّورة إلى الصّورة الحقيقيّة، أن يُرى رجل يسبّ، مثلا، فصورة سبابه تتجسّد فجأة و تتّخذ ملامح حقيقيّة (بشرط ألاّ تكون هذه الصّورة مجّانية بحتة، وأن توجد بدورها صورا أخرى لها نفس الطّابع الرّوحيّ، الخ ...)". لا شبهة أنّ اقتضاء تجانس الطّابع الرّوحيّ يطلبه "أرتو" للتّأكّد من أنّ مجمل العمليّة المسرحيّة هي من عمل الملكات الإستطيقيّة وأنّ التّعدية والتّأدية هي كذلك إستطيقيّة. فرفض المجّانية البحتة إنّما غرضه التّأكّد من أنّ صدور الصّور الحسّية إنّما هو التّعبير عن تلقائية الذات. إذ لا بدّ من التّشديد على أنّ الطّابع الموضوعيّ للاّمنتظر الذي سبقت الإشارة إليه لا ينفي أنّ قدرة الذّات على الحركة هي مصدر الإستطيقيّ نفسه ضمن العمل المسرحيّ. فضمن النّصاب المسرحيّ لا يشكّل الإستطيقيّ الذّات وإنّما يتحكّم بها فقط، وأسبقية الإستطيقيّ على الذّات لا تمنع احتياجه إليها كواسطة ليعبر من ذات إلى أخرى ومن مكان إلى آخر. لذلك اعتبر أنّه من الأمور العجلى أن نستخلص ممّا يسمّى ثقافة أفكارا تطابق قوّتها الحيّة قوّة الجوع كما اعتبر أن "الوباء هو الأداة المباشرة أو التجسيد المادّي لقوّة فطنة على صلة وثيقة بما نسمّيه: القدر". وهو ليس إلاّ ذلك الحادث الذي بمناسبته يعبر الآن إلى التّقديريّ ويصبح وجودا لا بشرط الإيجاب. ومنه تمسُّك إستطيقا "أرتو" بالمبهم (Le vague) . وإذ اعتبر "أرتو" أنّهم "خنازير أولئك الذين يريدون مغادرة المبهم"، فذلك لأنّه، "عندما ننطق بكلمة "الحياة" يجب أن لا نفهم أنّ الأمر لا يتعلّق بالوقائع التي يتعرّف فيها على ظاهر الوقائع، بل بتلك البؤرة الضّعيفة المتحرّكة التي لا تمسّها الأشكال". وفعلا، في كلام "دولوز" و"غتّاري" عن علاقة الفنّ بالحياة ما يؤيّد وجهة نظر "أرتو" تأييدا كاملا. يقول "دولوز" و"غتّاري": "وحدها الحياة تخلق مثل هذه المناطق حيث ينداح الأحياء باستمرار، ووحده الفنّ يستطيع أن يتوصّل إليها، ويخترقها عبر مشروعه المشارك في الخلق. هذا يعني أنّ الفنّ يعيش من خلال مناطق اللاّتحديد هذه[1]. وهنا يتدقّق مدلول تتوأم المسرح مع الحياة. إذ المسرح بالنّسبة لأرتو هو مشهد، ولكنّه مشهد ملتزم بالحياة وبالحياة فقط، ومنه ميتافيزقيّته. وبما أنّ الحياة هي منطقة اللاّتحديد فلا بدّ من تنقية المشهد المسرحيّ من كلّ عناصر التّحديد والإيجاب. وعلى رأس هذه العناصر الواجب تنقيتها الكلام. وقد أصاب "دريدا" حين قال، في معرض شرحه لمسرح "أرتو": "إنّ مشهدا لا يقوم إلاّ بتوضيح خطاب، ليس مشهدا حقّا، إنّ علاقته بالكلام هي مرضه"[2]. وعموما، كما يجزم بذلك "دريدا"، دائما في معرض شرحه لمسرح "أرتو"، "يظلّ المشهد المسرحيّ لاهوتيّا طالما هيمن عليه الكلام أو إرادة الكلام،ومخطّطٌ "لوغوس"

1 جيل دولوز وفليكس غتّاري، ما هي الفلسفة، مصدر مذكور، ص 182.
2 الكتابة والإختلاف، مصدر مذكور، ص 81.

أوّل لا يقيم في الوضع المسرحيّ إلاّ أنّه يوجّهه ويحكمه من بعيد. يظلّ لاهوتانيّا ما بقيت بنيته تحمل، بمقتضى التّراث بأسره العناصر التّالية: مؤلّف–خالق، غائب وبعيد، ومسلّح بنصّ، يراقب ويوحّد ويقود زمن العرض– أو معناه — تاركا إيّاه يمثّله عبر ما يدعى بـ"محتوى" أفكاره ومقاصده. يمثّله عن طريق نوّاب، مخرجين أو ممثلين، مؤدّين مستعبدين يمثّلون شخصيات هي نفسها لا تقوم، وعبر ما تقوله أوّلا، سوى بتمثيل فكر "الخالق" بأكثر مباشرة أو أقلّ. عبيد يؤدّون، ينفّذون بوفاء، مخطّطات "السيّد" الإلهيّة"[1]. لهذه الأسباب نفهم بجلاء لم انتخب "أرتو" مقياس اللاّمنتظر الموضوعيّ قيمة أساسيّة ينعقد حولها العمل المسرحيّ ولِمَ نادى بضرورة اعتماد الإخراج الخالص (La mise en scène pure).

1 نفس المصدر، ص ص 79– 80.

La passion du dehors.

Ici, nous aurons à nous demander si nous avons atteint un point d'où nous deviendrons attentifs à ce qui jusqu'à présent ne s'offrait à nous que comme le revers de la possibilité. Ce n'est pas sûr. Toutefois, nous avons gagné quelques traits : celui-ci d'abord que, dans l'impossibilité, le temps change de sens, ne se donne plus à partir de l'avenir comme ce qui rassemble en dépassant, mais est la dispersion du présent qui ne passe pas, tout en n'étant que passage, ne se fixe jamais dans un présent, ne se remet à aucun passé, ne va vers nul avenir : *l'incessant.* Cet autre trait : dans l'impossibilité, l'immédiat est la présence à la quelle l'on ne peut être présent, mais d'où l'on ne peut s'écarter, ou encore ce qui échappe en ceci même qu'il n'y a pas à lui échapper, *l'insaisissable* dont *on ne se dessaisit pas.* Troisième trait : dans l'expérience de l'impossibilité, ce qui régit, ce n'est pas le recueillement immobile de l'unique, mais le renversement infini de la dispersion, mouvement non dialectique, où la contrariété est étrangère à l'opposition, à la conciliation, et où *l'autre* ne revient jamais au même : l'appellerons-nous le devenir ? Secret qui se sépare de tout secret et se donne comme l'écart de la différence.

Si nous maintenons ensemble ces caractères : présent qui ne passe pas, tout en n'étant que passage, l'indésaisissable qui ne donne lieu à aucune saisie, le trop présent dont l'accès se refuse parce qu'il est toujours plus proche que toute approche, et se renverse en absence, étant alors le trop présent qui ne se présente pas, sans laisser rien où l'on pourrait s'en absenter, nous apercevons que, dans l'impossibilité, ce n'est pas seulement le caractère négatif de l'expérience qui la rendait périlleuse, c'est «l'excès de son affirmation » (ce qu'il y a dans cet excès d'irréductible au pouvoir d'affirmer), et nous apercevons que ce qui vient en jeu dans l'impossibilité, ne se soustrait pas à l'expérience, mais est l'expérience de ce qui ne se laisse plus soustraire et n'accorde ni retrait ni recul, sans cesser d'être radicalement différent. Ainsi pourrions-nous dire (très approximativement et provisoirement) que l'obscur de ce mouvement est son découvert, cela qui est toujours par avance réduit à la manifestation tout mouvement de cacher ou de se cacher. Présent en quoi toutes choses présentent et le moi qui y est présent sont suspendus, toutefois extérieur à lui même, et l'extériorité même de la présence ; nous percevons enfin, là, le point où temps et espace se rejoindraient dans la disjonction originelle : la «présence» est aussi bien l'intimité de l'instance que la dispersion du Dehors, plus strictement, c'est l'intimité comme Dehors, l'extérieur devenu l'intrusion qui étouffe et le renversement de l'un et de l'autre, ce que nous avons appelé «le vertige de l'espacement» [1].

Mais tous ces caractères tendent à délimiter, en son illimité, ceci : que l'impossibilité n'est rien de plus que le trait de ce que nous nommons si facilement l'expérience, car il n'y a expérience au sens strict que là où quelque chose de radicalement autre est en jeu. Et voici la réponse inattendue : l'expérience radicale non empirique n'est nullement celle d'un Être transcendant, c'est la présence « immédiate » ou la présence comme Dehors[2]. Et l'autre réponse, c'est que l'impossibilité, ce qui échappe à tout négatif, ne

1 L'espace littéraire : « la solitude essentielle ».

2 Présence « immédiat » e présence (de) l'immédiat : expression ou la proposition attributive n'a pas de sens recevable, car de quelle manière cette présence pourrait elle actualiser ce qu'on appelle l'immédiat, comme si celui-ci pouvait être jamais dit non présent ? Et tout aussitôt, comme pourrait-il même être dit présent , fût-ce par pléonasme ? Ne ruine t-il pas toute possibilité d'arrêt dans un présent ? présence sans présent, sans contenu déterminable, sans terme assignable, qui cependant n'est pas une forme, présence neutre ou vide ou infinie : l'immédiat comme présence, c'est à dire l'immédiatement autre.

cesse pas d'excéder, en le ruinant, tout positif, étant ce en quoi l'on est toujours déjà engagé par une expérience plus initiale que toute initiative, prévenant tout commencement et excluant tout mouvement d'action pour s'en dégager. Mais un tel rapport qui est l'emprise sur laquelle il n'y a plus de prise, nous savons peut être le nommer, puisque c'est toujours ce qu'on a essayé de désigner en l'appelant confusément : passion. De sorte que nous serons tenté de dire provisoirement : l'impossibilité est le rapport avec le Dehors et, puisque ce rapport sans rapport est la passion qui ne se laisse pas maîtriser en patience, l'impossibilité et la passion du Dehors même.

Ces remarques une fois encore rassemblées, nous voyons qu'au regard de notre interrogation du début, la situation s'est renversée. Ce n'est plus l'impossibilité qui serait le non-pouvoir : c'est le possible qui est seulement le pouvoir du non. Devrions-nous donc dire : l'impossibilité est l'être même ? Assurément, nous le devons ! Ce qui revient à reconnaître dans la possibilité le pouvoir souverain de nier l'être : l'homme, chaque fois qu'il est à partir de la possibilité, est l'être sans être. Le combat pour la possibilité est le combat contre l'être.

Mais ne devons-nous pas dire aussi : l'impossibilité, ni négation ni affirmation, indique ce qui, dans l'être, a toujours déjà précédé l'être et ne se rend à aucune anthologie ? Assurément, nous le devons ! Ce qui revient à pressentir que c'est l'être encore qui veille dans la possibilité et que, s'il se nie en elle, c'est pour mieux se préserver de cette autre expérience qui toujours le précède et qui est toujours plus initiale que l'affirmation qui nomme l'être, expérience que les Anciens révéraient sans doute sous le titre de destin, cela qui détourne de toute destination, et que nous cherchons à nommer plus directement en parlant du *neutre*.

Mais que signifie un tel tourbillon de notions raréfiées, cet orage abstrait ? C'est que nous venons d'être le jouet de ce renversement indéfini qui est « l'attrait » du rapport impossible et auquel ces merveilleux anciens avaient aussi été rendus attentifs dans leur rencontre de Portée. Hommes de la mesure par connaissance de la démesure qui leur était proche, ne recommandaient-ils pas de le tenir fortement, ce Portée, et de le lier, afin qu'il acceptât de se déclarer véridiquement sous la forme la plus simple ? La simplicité est, en effet, ce qui seul répond à la duplicité de l'énigme. Quand, par exemple, Simone Weil dit simplement : « La vie humaine est *impossible*. Mais le malheur seul le fait sentir », nous entendons bien qu'il ne s'agit pas de dénoncer le caractère insupportable ou absurde de la vie – déterminations négatives qui relèvent de la possibilité-, mais de reconnaître dans l'impossibilité notre appartenance la plus humaine à l'immédiate vie humaine, celle qui nous revient de soutenir chaque fois que, dépouillées. Si, par le malheur, des formes habillées du pouvoir, nous atteignons la nudité de tout rapport, ce rapport à la présence nue, présence de l'autre, dans la passion infinie qui vient d'elle. De même, Simone Weil écrit : « Le désir est impossible », et maintenant nous comprenons que le désir est précisément ce rapport à l'impossibilité, qu'il est l'impossibilité qui se fait rapport, la séparation elle-même, en son absolu, qui se fait attirante et prend corps. Et nous commencerons aussi à comprendre pourquoi, en une parole inspirée, René Char a dit : *Le poème est l'amour réalisé du désir demeuré désir*. Enfin, si jamais, imprudemment, il nous arrivait de déclarer ; la communication est impossible, nous aurions à entendre qu'une telle phrase, évidement abrupte, n'est pas destiné à nier scandaleusement la possibilité de la communication, mais à éveiller l'attention sur cette autre parole qui parle seulement, lorsqu'elle commence de répondre à l'autre région que ne régit pas le temps de la possibilité. En ce sens, oui, nous devons un instant le dire, quitte à l'oublier aussitôt :

la «communication», pour prendre un terme ici déplacé puisqu'il n'y a plus de commune mesure, la communication est seulement lorsqu'elle échappe au pouvoir et lorsque s'annonce en elle l'impossibilité, notre dimension ultime.

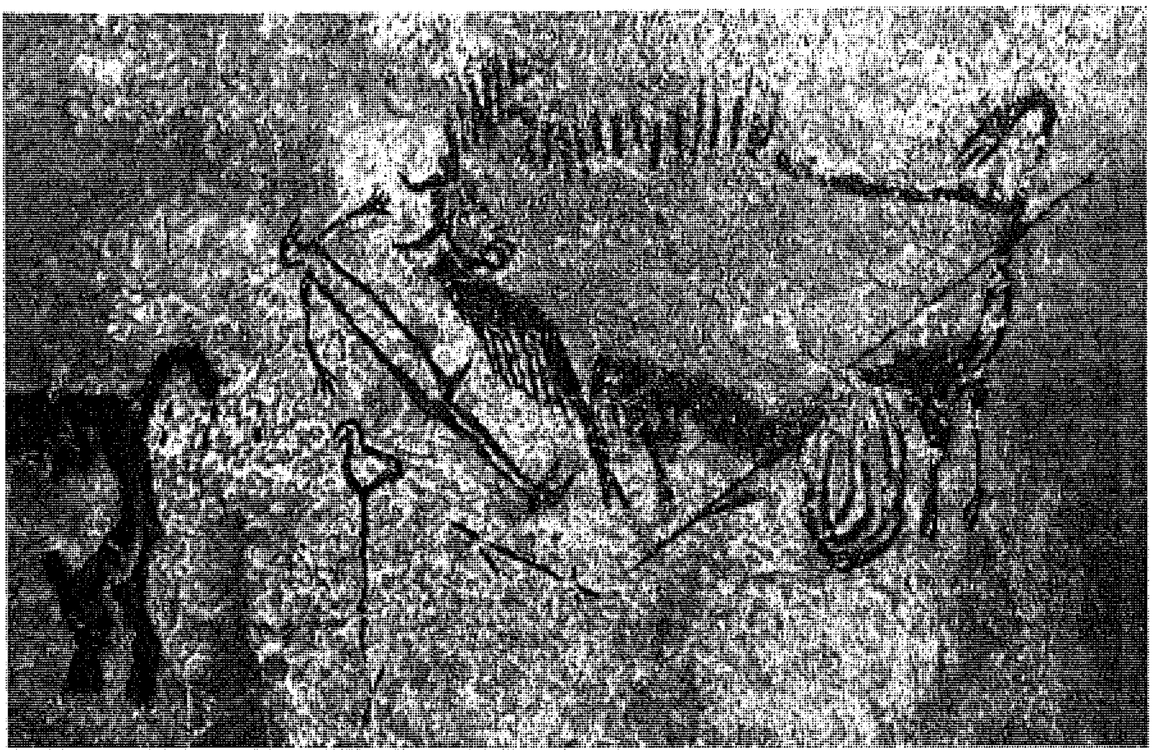
Nommant le possible, répondant à l'impossible.

Arrêtons ce chemin de réflexions : que, par la poésie, nous soyons orientés vers un autre rapport qui ne serait pas de puissance, ni de compréhension, ni même de révélation, rapport avec l'obscur et l'inconnu, il ne faut pas compter sur une simple confrontation de mots pour recevoir la preuve. Nous pressentons même que le langage, fût-il littéraire, la poésie, fût-elle véritable, n'ont pas pour rôle d'amener à la clarté, à la fermeté d'un nom, ce qui s'affirmerait, informulé, dans ce rapport sans rapport. La poésie n'est pas là pour dire l'impossibilité : elle lui répond seulement, elle dit en répondant. Tel est le partage secret de toute parole essentielle en nous : nommant le possible, répondant à l'impossible. Partage qui toutefois ne doit pas donner lieu à une sorte de répartition : comme si nous avions, à notre choix, une parole pour nommer et une parole pour répondre, comme si, enfin, entre la possibilité et

l'impossibilité, il y avait une frontière peut être mouvante, mais toujours déterminable selon l'« essence » de l'une et de l'autre[1]. Nommant le possible, répondant à l'impossible. Répondre ne consiste pas à formuler une réponse, de manière à apaiser la question qui viendrait obscurément d'une telle région ; moins encore, à transmettre, à la façon de l'oracle, quelques contenus de vérité dont le monde du jour n'aurait pas encore eu connaissance. C'est l'existence de la poésie qui, chaque fois qu'elle est poésie, forme par elle-même réponse et, dans cette réponse, est attention à ce qui se destine (en se détournant) dans l'impossibilité. Elle ne l'exprime pas, elle ne le dit pas, elle ne l'attire pas sous l'attrait du langage. Mais elle répond. Toute parole commençante commence par répondre, réponse à ce qui n'est pas encore entendu, réponse elle-même attentive où s'affirme l'attente impatiente de l'inconnu et l'espoir désirant de la présence.

MAURICE BLANCHOT, *L'entretien infini*, Gallimard, 1969, pp64-69

3 Tout autre est ce partage qui n'est jamais fait, ni décidé une fois pour toutes, de même que l'on ne serait enfermer les rapports de ces deux termes dans une opposition simple, pensant par exemple que la possibilité se conquiert sur l'impossibilité comme le jour sur la nuit et qu'à la fin, lorsque tout se sera affirmé dans l'évidence d'une lumière, l'impossibilité ne pourra être que définitivement maîtrisée et l'obscur, résolu en clarté. Façon de voir d'où il résulterait que celui qui se soucie de l'impossible est l'ennemi de la possibilité et vice versa. Je mentionne ces conceptions un peu enfantines, parce qu'elles traduisent les tranquilles certitudes du bon sens pour qui l'éclaircissement et l'obscurcissement s'opposent d'une manière assurée, comme lumière et absence de lumière. Qu'au contraire, si jamais tout devait être un jours compris, ainsi que l'espérait Lénine, et si jamais la liberté, ce cœur du possible parvenait à s'affirme manifestement comme l'achèvement de notre pouvoir loin de perdre la mesure de ce qu-il y a de secret en elle. C'est alors que nous serions prêts à répondre à la requête de son essence cachée : voilà ce qui échappe aux hommes qui ne veulent lutter que pour le possible comme à ceux qui voudraient s'en tenir dédaigneusement à l'écart.
Peut-être faut-il que tout apparaisse pour que le sens du rapport avec l'obscur se fasse plus essentiel ? Peut-être faut-il que ce qu'on appelle lumière, ce qu'on appelle logos règnent enfin totalement et accomplissent comme tout pour être accueillis dans l'affirmation qui les retient hors du tous ? Peut être . Mais on ne peut pas non plus le dire aussi simplement ni se hâter de conclure que possibilité et impossibilité se tiennent dans une mutuelle appartenance qui nous permettrait déjà de les soutenir à la fois, difficilement mais heureusement. Comment pourrait - il en être ainsi ?



« Un homme, mort autant qu'il semble, est étendu, abattu devant un lourd animal immobile, menaçant. Cet animal est un bison – et la menace qui en émane est d'autant plus lourde qu'il angoisse : il est blessé et, sous son ventre ouvert, se délivrent ses entrailles. Apparemment, c'est cet homme étendu qui frappa l'animal mourant de son javelot...Mais l'homme n'est pas tout à fait un homme, sa tête, celle d'un oiseau, se termine par un bec. Rien dans cet ensemble ne justifie ce fait paradoxal, que l'homme ait le sexe levé »

GEORGES BATAILLE, Les larmes d'Éos.

حاشيــــة

كتب "نيتشه"، منذ شبابه المبكّر، كتاب "نشأة التّراجيديا" من منطلق استعادة خبرة عصر لم يتورّط بعد في ما سيسمّيه "شرّ المواضعة" (Le conventionnalisme)، أي اتّفاق في الكلام والأفعال دون أيّ اتّفاق وجدانيّ. لذلك كان الهدف الرّئيسيّ لكتاب "نشأة التراجيديا" بلورة بلاغة المباشر. ومنه القيمة التي يحظي بها الانفعال (Le pathos) بوصفه ما يعبّر مباشرة عن انتماء الإنسان للكون. وعلى أساس تعارض هذا الانتماء للكون مع الانفصالية قابل "نيتشه" بين المبدأ الدّيونوزيّ وبين الأبولوني. ولأنّ المبدأ الأخير لا يمكنه تخطّي الانفصالية دون تعطيل وجوده فإنّه لم يكن أكثر من مبدأ للحلم، في حين أنّ قدرة المبدأ الدّيونوزيّ على التخطّي جعلت منه مبدأ الثّمالة. وفعلا، ضمن الخبرة الدّيونوزيّة، يهدم الإنسان فردانيّته ليذوب في الكون. وكما يقول "نيتشه" نفسه، "بتأثير سحر ديونيزوس، لا تنعقد من جديد صلة الإنسان بالإنسان وحسب، بل إنّ، الطّبيعة المغتربة -البدائيّة أو حتّى التي تمّ توظيفها- تحتفل من جديد بالمصالحة مع ابنها الضّائع، الإنسان"، كذا، والكلام دائما لنيتشه، "لم يعد الإنسان فنّانا، بل غدا العمل الفنّي نفسه: ما ينكشف هنا في ارتعاش الثّمالة، ومن أجل النّشوة القصوى وسلام الواحد الأصليّ، هو القوّة الفنّانة للطّبيعة برمّتها."

وبإيلائه للقوّة الفنّانة للطّبيعة هذا المحلّ الأرفع، دفع نيتشه إلى نقطته القصوى ذلك التمشّي الذي استهلّته مجموعة من الفلاسفة كان رهانها تلافي الخور الذي لم ينفكّ ينخر نموذج المعرفة وذلك بالاعتماد على القدرة التّوكيدية لليقين والاعتقاد. ويحسن ها هنا استحضار الملاحظة التّالية التي يعبّر عنها دولوز بقوله:

« Dans l'histoire de la philosophie, la substitution de la croyance au savoir se fait chez des auteurs dont les uns sont encore pieux, mais dont les autres opèrent une conversion athée. D'où l'existence de véritables couples: Pascal/Hume, Kant/Fichte, Kierkegaard/Nietzsche, Lequier/Renouvier. Mais, même chez les pieux, la croyance ne se tourne plus vers un autre monde, elle est dirigée sur ce monde-ci: la foi selon Kierkegaard, ou même selon Pascal, nous redonne l'homme et le monde. »[1]

على هذا النّحو ازدوجت صيغة انعطاء علاقة الإنسان بالعالم وفق ازدواج صنف المبدعين: فعلى اعتبار أنّ منهم من هو شغوف بالسّلب ومنهم من هو من أصحاب اليقين، (أصحاب القوة التقبّلية الأوسع بما أنّهم ينفعلون بالمستحيل، باللاّواقعيّ)، كان هنالك صيغة أولى تنتظم ضمنها علاقة الإنسان بالعالم بوصفها علاقة تعارض لانضوائها تحت لواء مقاييس السّلب والفاعليّة الإيجابيّة، كما كان هنالك علاقة أخرى يتصالح ضمنها الإنسان والعالم، وتستند هذه العلاقة على يقين غير قابل للبرهنة ولا مرتهن بها. و"بلانشو" هو أحد أولئك المنخرطين ضمن نموذج العلاقة الأخيرة. وأخذا في الاعتبار لطبيعة علاقة هذا اليقين بالبرهنة وبالإمكان عموما، سواء منه البصريّ أو القوليّ، سمّاه "بلانشو" "المستحيل".

وإذا كان الإمْكان، مثله مثل النّور، لا يوحّد بين العناصر إلاّ باستبعاد المباين، ولا يعقل الحضور إلاّ بوصفه تجلّي للهوهوية، فإن "بلانشو" ينتخب المستحيل ليشغل وظيفة الكاشف لتجربة-حدّ تتمركز في أفق لا ترتهن الوحدة ضمنه بالأكمولة (La totalité) وذلك لتمسّكها بخبرة المباشر، غير متهيّبة من الإفراط التّوكيدي

1 Gilles Deleuze, ***L'image-temps***, Minuit, 1985, p 224.

الذي يلازمها. هكذا بدل الإمكان، سيصبح تعذّر المنال الصّلاحية التّوكيدية والبراء من كلّ مظاهر السلب. ومن شأن تعذّر المنال كاختيار أن يحلّ محلّ ضرورات الحضور جاذبيّة الغياب الموالية لليقين في صلاحية خارج يُمثّل توكيده توكيدا للوحدة الأصلية. وفي تلازم مع البلاغة الموالية لاختيار تعذّر المنال وجاذبية الغياب، سيتأمّل "بلانشو" مجدّدا في خبرة الخمول والبطالة (Le désœuvrement)، وهو في كلّ ذلك متابع لنفس الهدف: القدرة على مسايرة الإفراط التّوكيدي الذي يُميّز خبرة المباشر. فهو حين انكفأ على "ساد" بالدّراسة، طلب التأييد لخبرة الإفراط التّوكيدي والتي بصددها كتب ما يلي: "عندما يقول ساد: "كل شيء جيّد عندما يكون مفرطا"، فإنّ هذا الإفراط الذي يختلف عن حالة الغليان ويمرّ بما يسمّيه دولمانسيه (Dolmancé) الخمول، والذي هو حالة توتّر شديد وفقدان واضح للإحساس، يدلّ على الأخلاقية الوحيدة للإنسان الطّاقي كما يدلّ على نوع السّيادة التي يمكن أن يطمح إليها في حركة الحرّية هذه حيث لم يعد يشعر، ولو مُركّزًا في ذاته، أنه متميّز عن الإنحلال الذي هو السّمة المشتركة للكلّ. الإفراط، الطّاقة، الإنحلال، تلك هي الكلمات الرّئيسة للعصر الجديد"[1].

في ضوء ما تقدّم نبدأ بفهم وجه إغراء المستحيل بالنسبة إلى "بلانشو". فقد سبق ربطه حقاً بالإفراط التّوكيديّ. ولكن في هذا الجانب من العلاقة موقف مُذعِنٌ أكثر منه منجذب. وليدخل المستحيل في اعتبارية تتضمّن قيم الجاذبية فلا بدّ من مراعاة الصّبْوة وقيم الهوى. هكذا ينتهي الأمر بالمستحيل بأن يتقاطع مع الجريمة وذلك بحكم مشاركتها للصّبوة وللهوى قوّة البريق وحرّية التحدّي وروعة الاستدعاء، وهي كلّها انفعالات لا تنخرط في التّأكيد اللاّمتناهى دون السّقوط خارج كل علاقة ممكنة. هكذا من شأن الانخراط في العلاقة مع المستحيل أن يجعل من "النّسيان سيّد اللعبة"[2]. وفعلا، لأنّ التّجربة –الحدّ هي تجربة كلّ ما هو خارج كلّ وحدة، فإنّها ترتبط ،كما يقول بلانشو نفسه، بقسط من الموت الذي لا يمكن توظيفه والذي يحيل على استشعار بفائض عدميّ، بفراغ يتعذّر استعماله وهو ما يجعل من خبرة الاستحالة ما من شأنه أن يحيل على "ضرورة أخرى، ليست هذه المرّة ضرورة الإنتاج، بل الإنفاق، و لا النّجاح بل الفشل، ولا العمل والتكلم بشكل نافع، بل التّكلّم بلا جدوى والتعطّل عن العمل"[3]. وبدلا من العيش وفق قانون الإمكانية أو عدمها ينخرط صاحب الخبرة –الحدّ في حركة إفاضة تقاس بالقدرة التي تستطيع كلّ شيء، أي بالمستحيل. كذا يتمّ تلافي نقص الإنسان الأساسيّ ويتمّ تخطّي ما يسمّيه مرلو–بونتي "سرّ الطواعية" (Un mystère de passivité) دون أن يتمّ مع ذلك اختراقه. ذلك أنّ في الأمر استرجاع لوحدة أصليّة تعتمد القاعدة الحيوانيّة ولكنّها لا تلتزم بها أفقا. فرغم براءة الحيوان من كلّ أشكال الفكر السّالب و ما يلازمها من أشكال العدمية، فإنّه لا يمكن أن نقول إنّ الحيوان هو واقعة تقبّلية. إذ من جوهر الحيوان أنّه يحوّل كلّ سلبيّته إلى فعل، إلى حركة تحصيل، وفق عبارة الفلاسفة المسلمين. ولقد كان منطلق تأملات "بلانشو" أنّه "ثمّة نقص أساسيّ خاص بالإنسان [...] فالإنسان هو ذلك

---

1 موريس بلانشو : التجربة – الحدّ، ترجمة جورج أبي صالح، ضمن مجلة "العرب و الفكر العالمي"، مركز الإنماء القومي، العدد العاشر (ربيع 1990)، ص 76. في موضع آخر يعتبر بلانشو هذا الخمول محك الإبداع نفسه ويقول :

« Ce moment qui est comme l'œuvre de l'œuvre, qui, en dehors de toute signification, de toute affirmation historique, esthétique, exprime que l'œuvre est, ce moment n'est tel que si l'œuvre, en lui, s'engage dans l'épreuve de ce qui toujours par avance ruine l'œuvre et toujours en elle restaure la surabondance vaine du désœuvrement ». Maurice Blanchot, ***L'espace littéraire***, Gallimard (coll. Idées), 1955, p 44.

2 موريس بلانشو : التجربة – الحدّ، ص 69.

3 نفس المصدر، ص 63.

الكائن الذي لا يستنفد سلبيّته في الفعل، بحيث إنه يحتاج، عندما ينجز كلّ شيء، وعندما يتمّ "العملّ (الذي به يصنع الإنسان نفسه أيضا)، و بالتّالي، عندما لا يعود هناك ما يعمله، يحتاج لأن ينوجد، مثلما يعبّر عن ذلك "جورج باتاي" بأبسط تعمّق، في حالة "السّلبية العاطلة عن العمل"، و التّجربة الدّاخليّة هي الطّريقة التي يتوكّد بها هذا الإنكار الجذريّ الذي لم يعد له ما ينكره"[1]. التّجربة الدّاخليّة هي إذن انكفاء على الوجود بعد وخارج الفعل. و منه ارتباطها بفائض عدميّ ينحدر فيضه عن لا تحدّد مطلق، وعن وجود لا على سبيل التّعيين لأنه وجود صرف، ينعطي لا انقساميًا في الدّاخل والخارج ويحفز على الانبثاق خارج حدّ النفس، عند مستوى إمكان يسمح للمفرد أن يتمركز بتمامه، وهو عين المستحيل. إذ يتعلّق الأمر بمعاناة خبرة الإفراط على نحو يسمح بتوكيد المستحيل من حيث أنه نجاح المفرد في البقاء ضمن الإمكانيات الجوهريّة لوجوده دون أن يُعيّن في كلّ مرّة شروطه الضّرورية وكيفيّة وجودها، ودون أن يتابع بطرف العين وبشغف نتائج عمله في متن نظام الهوهو ورأي الأخير فيه. والحال أنّه بدون هذه النّظرة المرتهنة برأي نظام الهو هو فينا، لا نستطيع، نحن البشر، أن نبقى بشرا، أي أنّ كينونتنا كبشر لا تقوم إلاّ بقدر ما نهتمّ بالعالم الذي ينمذجنا ويُكيّفنا على هواه وبالتالي دون أن نتبصّر بأنفسنا ونتفرّغ للتّجربة الدّاخليّة كما يُعيّنها "باتاي". و قد كان الأخير أحد أولئك الذين عانوا الخبرة المذكورة التي تنبئ بالجواب عن سؤال: ماهي تلك الإمكانية التي تُتاح بعد تحقّق كل الإمكانيّات وكأنّها اللّحظة القادرة على قلبها جميعا أو على سحبها بصمت؟ و يسوق "بلانشو" جواب "باتاي" على هذا السّؤال فيكتب : "عندما يجيب "جورج باتاي" على هذه الأسئلة متكلّما على المستحيل –إحدى آخر الكلمات التى نشرها — لا بدّ من الإصغاء إليه بدقّة، لا بدّ من الإستماع بأنّ الإمكانية ليست البعد الوحيد لوجودنا، وأنه قد يكون متاحا لنا أن "نعيش" كلّ حدث يخصّنا في علاقة مزدوجة، مرّة نعيشه كشيء نفهمه، ندركه، نتحمّله ونسيطر عليه (ولو بصعوبة و ألم) بربطه بخير ما، بقيمة ما، أي في النّهاية بالوحدة، ومرّة أخرى، نعيشه كشيء يخفى على كلّ استعمال و على كلّ غاية، بل شيء يفلت من قدرتنا على تجربته لكنّنا لا نستطيع أن نفلت من تجربته: أجل، كما لو أن الإستحالة، تلك التي فيها لا يعود بإمكاننا أن نتمكّن، كانت تنتظرنا وراء كلّ ما نعيشه ونفكّر فيه و نقوله، إذا بلغنا ذات مرّة أقصى هذا الإنتظار، دون أن نُخِلّ قطّ بما فرضه هذا الفائض وهذه الزّيادة، فائض الفراغ و زيادة "الطّواعية" الذي هو فينا الصّميم اللاّمحدود لشغف الفكر"[2]. بيّن إذن كيف يحيل الإسراف في التّأكيد على عدم للمعرفة (Un non savoir) لا ينتزع البتّة صحّة المعرفة. إنّه دائما حسب "بلانشو"، مُقرًّا ومُشاركا "باتاي" زاوية النظر، "ليس عدم المعرفة الذي ليس بَعْدُ سِوى طريقة للفهم (المعرفة المعلّقة من طرف المعرفة نفسها) بل طريقة الارتباط أو البقاء في علاقة (ولو من خلال الوجود) حيث العلاقة مستحيلة". (نفس الصفحة). هنا عودة إلى مسألة أنّ الأكثر هو خميرة التّجربة، إذ الأكثر يتلاءم مع عدم المعرفة لأنّه يقال عن الأخيرة إنّها تنفي الانخطاف الموالي لإسراف التّأكيد ولطبيعة بداهة حضوره الحسّي والذي لا يستغرقه إلاّ تأكيد لامتناه، يكون من شأنه أن يسقط ضرورة خارج كل علاقة. وحين لا تستطيع اللّغة أن تحيط بشمول المحسوس كمعطي تقبّلي وحين تكفّ الذّراعان الكبيرتان للزّمان والمكان عن تطويق الوجود بأسره و تكفّ مقولة الغير عن ضمان صدق وصلاحية التّنصيصات والأفعال، فإنّ الاستحالة تصبح آنذاك المرادف لضرورة صياغة فكرة "ذاتيّة عديمة المركز" وبالتّالي قابلة لكي تكون كلّ شيء. "لاكان" هو الآخر حاول تغيير التّحليل النّفسيّ بتصدير

1 نفس المصدر، ص ص 62-63.

2 نفس المصدر، ص 64.

اليقين على المعرفة وتأسيس الثّاني على قاعدة الأوّل، لا العكس[1]. فبالنسبة لـ"لاكان" الواقعيّ هو الهيولى الأصليّة التي تعمل عليها اللّغة. ويدقّق "جون ستروك" هذا الاختيار فيقول: "و نتيجة لهذه النّظرة يصبح الواقعيّ قريبا من معنى "المستحيل" و"ما لا يمكن التعبير عنه" في فكر لاكان"[2]. ومسايرة منه لهذا الانفساح المذهل للتقبّلية ويقوم "لاكان" بصياغة مكانيّة متحرّكة ولكن مع ذلك متمركزة. فهي وإن بارحت استراتيجية الانتظام حول حقل مركزيّ فهي تواصل التّمحور حول فجوة مركزيّة يسمّيها لاكان "الآخر". ولم يجانب "جون ستروك" الصّواب حين يجزم أنّ "هذا المصطلح يرفض أكثر من أيّ مصطلح آخر من مصطلحات لاكان أن يعطينا معنى واحدا. فهو يدلّ في كلّ محلّ يظهر فيه على ما يفيد "الفقدان" أو "الفجوة" في عمليّات الذّات، وبذا فإنّه يجعل الذّات عاجزة عن تحقيق ذاتيّتها أي الاتّجاه نحو داخليّتها، أو عن الإدراك الداخليّ أو الإكتمال، إنّ "الآخر" يضمن عدم إمكانية تدمير الرّغبة و ذلك بإبقاء أهداف الرّغبة في حالة الفرار الدائم". ومنه تمييزه بين الآخر الأكبر و بين "موضوع الآخر الصغير" والذي يمثّل أفقا للذّات بمقتضى الانحرافات التي يدخلها على مسار الذّات وهي تسعى لردم المسافة التي تفصلها عن الآخر، موضوع رغبتها. واضح أنّ "موضوع الآخر الصّغير" يسدي الأمل في تجاوز الاستحالة الموسوم بها الحسّي و ذلك بموضعة غيريّته. حقّا، "موضوع الآخر الصغير" ليس موضوعا بالمعنى الحصريّ للكلمة و ذلك لعدم قابليّته للاختزال إلى مدلول بعينه. و لذا فهو لا يسمح بمواصلة ما بدأه أفلاطون من تأسيس للذّاتية المنفصلة والمرتاحة في الوحدة. وكون "موضوع الآخر الصّغير" ليس موضوعا بالمعنى الحصريّ للكلمة فإنّما ذلك للحفاظ على كشف "فرويد" الرّئيسيّ والذي مفاده أنّ الإنسان يضمّ الآخريّة في داخله. و لكنّ "فرويد" ومن ورائه التّحليل النّفسيّ بمختلف مشاربه، يحوّل الآخريّة الإستطيقيّة، الآخريّة المستحيلة إلى آخريّة رمزيّة. الغرض من ذلك شطب مناطق اللاّتحديد حيث يتميّز الحسّي ببداهة استطيقيّة مبنيّة على فجوة لا ينبغي لا سدّها ولا حتى فضحها. وتمسّكا بهذا الاختيار الإستطيقيّ كانت غيريّة الآخر ضمن كلّ أعمال "بلانشو" موسومة بالغموض. فهو حقّا، من حيث أنّه غيريّة مستفحلة (Altérité radicale) ينهض بدور الرّابطة، مثله في هذا الشّأن مثل مثال الخير عند أفلاطون. فعندما يتكلّم متحاوران مع بعضهما بعضا فإنّهما فعلا لا يتواصلان فيما بينهما إلا بمقدار ما يجيبان على ذلك الغير[3]. ولكنّ غموض الغير الإستطيقيّ علّته أنّه يتطابق كلامه تارة مع أحد المتحاورين وطورا مع كلام الآخر. وهذا الخلاف، فيما يدقّق "بلانشو"، لا يمكن تقديمه من زاوية التفوّق والغلبة. إنّه اللاّتحديد الموالي لفرط الإثبات الملازم بدوره للحسّي والذي يمنع الوحدة التي تشرط التّعارف ومن ثمّة التّعاين (L'identification). إذ لا يخرج الأمر في نهاية المطاف عن كون تقرير الوجود إثبات للمستحيل، أي تعويم لكلّ بداهة موسومة بالإيجاب ومانعة للوجد من حيث هو تجربة ذوقيّة تسمح باستقرار مديد في ملتقى الزّمن الحسّي الذي، كما يخبر عنه النصّ أعلاه، لا يعبر ضمنه "الآن" إلى الآن الموالي ومع ذلك فإنّ خاتمته هي عبور صرف.

---

1 Il affirme, par exemple, que «le devenir conscient de l'inconscient n'est pas toujours possible à atteindre complètement. Tout ce souvenir n'est peut-être pas strictement l'essentiel, si on n'obtient pas en même temps Uberzeugung, la conviction. » Jacques Lacan, ***Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse***, Seuil, 1978, p 369.

2 جون ستروك، البنيوية و ما بعدها، ترجمة: د. محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، 1996، ص 181.

3 وقد عبّر مرلوبونتي عن هذا الأمر جيّدا عندما قال: "الذاتية المفارقة بيشخصية. بقدر ما يكون لا أقوله معنى، أنا لنفسي عندما أتحدّث "آخر" آخر، وبقدر ما أفهم، لا أعود أعلم من يتحدّث ومن يستمع". موريس مرلوبونتي، حول ظهورية اللغة، ضمن تقريظ الفلسفة، ترجمة قزحيّا خوري، منشورات عويدات، بيروت-باريس، 1983، ص 84.

الإيروسيـــة

أعتذر الآن عن الانطلاق من ملاحظة فلسفيّة.

يُؤخَذ على الفلسفة، عامّة، ابتعادها عن الحياة. لكنّي أريد أن أطمئنكم فورا[1]. فالملاحظة التي أقصدها تتعلّق بالحياة الأكثر حميميّة: إنّها تتعلّق بالنّشاط الجنسيّ، منظورا إليه، هذه المرّة، من زاوية الإنجاب. قلت إنّ الإنجاب يتعارض والإيروسيّة، لكنْ، إذا كان صحيحا أنّ الإيروسيّة تتحدّد باستقلالية التلذّذ الجنسيّ عن الإنجاب كغاية، فليس المعنى الأساسيّ للإنجاب سوى مفتاح الإيروسيّة.

إنّ الإنجاب يتعلّق بكائنات منفصلة.

فالكائنات التي تتناسل هي كائنات متميّزة عن بعضها والكائنات المتولّدة عنها متميّزة فيما بينها ومتميّزة عن الكائنات التي أنجبتْها. وكلّ كائن متميّز عن الآخرين كلّهم. ذلك أنّ ولادته وموته وأحداثه حياته قد تكون ذات أهمّية بالنّسبة للآخرين، لكنّه الوحيد المعنيّ بذلك مباشرة. هو وحدة الذي يُولد. هو وحده الذي يموت. وبين كلّ كائن وكائن آخر، توجد هوّة، يُوجد انفصال.

هذه الهوّة توجد، مثلاً، بينك، أنتم الذين تستمعون إليّ، وبيني، أنا الذي أتحدّث إليكم. إنّنا نحاول التّواصل، لكن ما من اتّصال بيننا يُمكنه إلغاء الفرق الأوّلي. فإذا متّمْ، لست أنا من يموت، نحن، أنتم وأنا، كائنات منفصلة.

لكنّني لا أستطيع ذكر هذه الهوّة التي تفصل بيننا من دون الشّعور بالكذب فورا. هذه الهوّة عميقة، ولست أرى وسيلة لإلغائها. ويمكننا أن نحسّ جماعيًا بدوار هذه الهوّة. ويمكنها أن تفتننا وتجذبنا. هذه الهوّة، بمعنى من المعاني، هي الموت والموت مدوّخ، إنّه فتّان.

سأحاول الآن أن أبيّن بأنّ للموت معنى اتّصال الكائن، بالنّسبة إلينا، نحن الكائنات المنفصلة: إنّ الإنجاب يؤدّي إلى انفصال الكائنات، لكنّه يُعرّض اتّصالها للخطر، أي أنّه مرتبط ارتباطا قويًا بالموت. وسوف أجهد نفسي، أثناء الحديث عن تناسل الكائنات وعن الموت، لأبيّن التّماثل أو التّطابق الحاصل بين اتّصال الكائنات والموت، وكلاهما يتساويان في الفتنة، تلك الفتنة التي تهيمن على الإيروسيّة.

أريد التّحدّث عن اضطراب أوّليّ، يتعلّق جوهره بسقوط مُوقع. لكن قد تبدو الوقائع التي أنطلق منها، في البداية، غير مُهمّة، فهي حقائق يُقرّها العلم الموضوعيّ ولا يميّزها شيء، في الظّاهر، عن حقائق أخرى تخصّنا بلا شكّ، ولكن من بعيد، ولا تعرّض للخطر أيّ شيء بوسعه أن يحرّك فينا انفعالا حميمًا. غير أنّ ذلك الانعدام الظّاهريّ للأهمّية خدّاع، وسوف أتحدّث عنه في البداية بتبسيط شديد، كما لو لم أكن أنوي هَدْيَكُم فورًا.

تعرفون أنّ الكائنات الحيّة تتناسل بطريقتين. فالكائنات البسيطة تعرف الإنجاب اللاتزاوُجيّ، لكنّ الكائنات الأكثر تعقيدًا تتناسل جنسيًا.

[1] هذا النصّ الذي يستجيب لغرض الكاتب، سبق وأن قدّم كمحاضرة (المؤلّف).

في التّناسل اللاّتزاوجيّ أو اللاّجنسيّ، ينقسم الكائن البسيط، وهو الخليّة، في مرحلة من مراحل نموّه. وتتكوّن نواتان، وهكذا ينبثق كائنان من كائن واحد. لكن، لا يمكننا القول إنّ كائنًا أوّل أنجب كائنا ثانيًا. فالكائنان الجديدان هما نتاجان للأوّل بالمستوى نفسه. لقد اختفى الكائن الأوّل. ومات، أساسًا، لأنّه لم يبقَ أو يُبعث في أيّ من الكائنين المتولّدين عنه. وهو لا يتلف على طريقة الحيوانات التّناسليّة التي تموت، بل يكفّ عن الوجود. إنّه يكفّ عن الوجود في نطاق كونه كان منفصلا، إلاّ أنّ اتّصالا وُجد فقط، في نقطة الإنجاب. ثمّة نقطة يصير فيها الواحد الأصليّ اثنين. وما إن يوجد الاثنان حتّى يوجد انفصال جديد لكلّ من الكائنين. لكن الانتقال يتضمّن لحظة اتّصال بين الاثنين. فالأوّل يموت لتظهر في موته لحظة أساسيّة لاتّصال الكائنين.

هذا الاتّصال نفسه لا يظهر في موت الكائنات المتزاوجة التي يعتبر الإنجاب عندها، مبدئيًا، مستقلاً عن الاحتضار والتّلاشي. لكن الإنجاب التّزاوجيّ الذي تكون قاعدته المخاطرة بانقسام الخلايا الوظيفيّة، بالطّريقة نفسها التي في الإنجاب اللاّتزاوجيّ، يستدعي نوعًا انتقاليًا جديدًا من الانفصال إلى الاتّصال. إنّ الحييْوان المنويّ والبويضة، هما في حالتهما الأوّليّة من الكائنات المنفصلة، لكنّهما يتّحدان، وبالتّالي يتمّ بينهما، لتكوين كائن جديد، انطلاقا من موت، ومن تلاشي كائنين منفصلين. والكائن الجديد، في حدّ ذاته، منفصل، لكنّه يحمل في ذاته الانتقال إلى الاستمراريّة والاتّصال، أو الذّوبان، المُميت لكائنين متميّزين.

ولتوضيح هذه التّحوّلات، التي قد تبدو تافهة، لكنّها أساس كلّ أشكال الحياة، أقترح عليكم تخيُّلاً، ولو تعسّفيًا، لانتقالكم من الحالة التي أنتم فيها الآن، إلى ازدواج تامّ لشخصيّاتكم، وهذه حالة جديدة لا يمكنكم البقاء فيها، لأنّ الثّنائيّ النّاجم عنكم سوف يكون مختلفا عنكم اختلافا جوهريًا. وبالضّرورة لن يكون أيٌّ من هذا الثّنائيّ شبيهًا بشخصكم، حاليًا، ولكي يكون أحد الثّنائيّ شبيها بكم، يتوجّب عليه، في الحقيقة، أن يكون متّصلا مع الآخر، وليس متعارضًا، كما هو حاصل. هناك غرابة تكلّ المخيّلة في متابعتها. وعلى العكس من ذلك، لم أنّكم تخيّلتم، بينكم وبين أحد نظرائكم، اندماجًا مشابها لاندماج الحييْوان المنويّ والبويضة، ربّما تمكّنتم، بأقلّ جهد، من تصوّر التّحوّل المقصود.

ولست أقترح هذه التخيّلات الفظّة بهدف التّدقيق. ذلك أنّ مسافة هائلة، تفصل بيننا، كمشاعر واضحة، والكائنات التّافهة المقصودة. إلاّ أنّني أحذّركم، مع ذلك، من عادة النّظر إلى تلك الكائنات التّافهة من الخارج فقط؛ ومن عادة النّظر إليها ككائنات لا توجد في الدّاخل. أنتم وأنا، نوجد في الدّاخل إلاّ أنّ نفس الوضع ينطبق على الكلب، ثمّ على الحشرة، أو أيّ كائن أصغر. ومهما كان الكائن بسيطًا، لا توجد عتبة تحدّد متى يظهر الوجود في الدّاخل. لأنّ هذا الأخير ليس ناجماً عن التّعقيد في النّموّ. فلو لم يكن للكائنات البسيطة وجودٌ في الدّاخل منذ البداية، وبطريقتها الخاصّة، لما أمكن لأيّ تعقيد أن يبرزها.

والمسافة ليست أقلّ من ذلك بيننا وبين تلك الذّوييات المجهريّة. لذلك لا يمكن للتّخيّلات العجيبة التي اقترحتها أن تتمتّع بمعنى دقيق. كلّ ما أردته هو ذكر التّحوّلات الطّفيفة المقصودة، بطريقة مفارقة، تلك التّحوّلات التي تُعدّ قاعدة حياتنا.

ففي القاعدة توجد عمليّات انتقال من المتّصل إلى المنفصل أو من المنفصل إلى المتّصل. ونحن كائنات منفصلة، أفراد يموتون كلّ على حدة في مغامرة مُبْهَمَة، لكنّنا نملك ذلك الحنين إلى الاتّصال المفقود، إنّنا نعاني

من تحمّل الوضع الذي يشُدّنا إلى فردية المصادفة، إلى الفردية الفانية التي نمثّلها. وفي نفس الوقت الذي نملك فيه الرّغبة القلقة في استمرار هذا الفاني، نملك أيضًا هوسًا باتّصال أصليّ يصلنا بالكائن عامّة. والحنين (النّوستالجيا) الذي أتحدّث عنه لا تربطه أيّة صلة بمعرفة المعطيات الأساسية التي أدخلتُها. إذْ يستطيع فلان أن يتألّم لكونه لا يوجد في العالم بمثابة موجة ضائعة في اصطخاب الأمواج، تجهل الازدواجية وانصهار أبسط الكائنات. لكن ذلك الحنين يقود، لدى كلّ النّاس، أشكال الإيروسيّة الثّلاثة.

سأتحدّث تباعًا عن هذه الأشكال الثّلاثة، وهي إيروسيّة الأجساد (الجنس) وإيروسيّة القلوب (الحبّ) وأخيرًا الإيروسيّة المقدّسة (الدّين). وسأتحدث عنها لأبيّن جيّدًا بأنّ ما يطرح فيها دائما، إنّما هو تعويض عن صلة الكائن وانفصاله بشعور من الاتّصال العميق.

ومن السّهل إدراك ما تعنيه إيروسيّة الأجساد أو إيروسيّة القلوب، لكن الفكرة المتعلّقة بالإيروسيّة المقدّسة أقلّ ألفة. وفضلاً عن ذلك يبدو هذا التّعبير غامضا، في نطاق كون كلّ إيروسيّة هي مقدّسة (= محرّمة — المترجم)، لكنّنا نلتقي بالأجساد وبالقلوب من دون حاجة إلى دخول الدّائرة المقدّسة بأتمّ معنى الكلمة. في حين أنّ البحث، عن استمراريّة الكائن واتّصاله، المتّبع بانتظام فيما رواء هذه الدّنيا، يشير إلى مسعى دينيّ، أساساً؛ ففي الغرب تمتزج الإيروسيّة المقدّسة في شكلها المألوف، بعمليّة البحث نفسها، أي بحبّ الإله، لكنّ الشّرق يسعى إلى بحث مشابه دون الاضطرار إلى المخاطرة بتصوّر الإله. والبوذية، بخاصّة تستغني عن هذه الفكرة. وفي كلّ الأحوال، أريد الإلحاح، منذ الآن، على دلالة محاولتي. لقد أجهدت نفسي بإدخال مفهوم، قد يبدو للوهلة الأولى غريبًا، وفلسفيًا بلا جدوى، وهو مفهوم الاتّصال، المتعارض مع الانفصال لدى الكائن. ويمكنني أخيرا التّشديد على كون الدّلالة العامّة للإيروسيّة ووحدة أشكالها قد تفلتان منّا، من دون هذا المفهوم.

وما أسعى إليه مداورة، عبر هذا العرض المتعلّق بانفصال واتّصال كائنات بسيطة، مرهونة بميول التّناسل، إنّما هو الخروج من الظّلمة التي تخيّم دائما على مجال الإيروسيّة الرّحب. ثمّة سرّ للإيروسيّة أجهد نفسي الآن كي أنتهكه. فهل يتيسّر ذلك دون التّغلغل أوّلا في العمق، دون التّغلغل في قلب الكائن؟

لقد توجّب عليّ الاعتراف، منذ قليل، بأنّ الملاحظات المتعلّقة بتناسل الكائنات البسيطة يمكن أن تُعتبر تافهة وغير مهمّة. ينقص تلك الكائنات الشّعور بعنف فطريّ يحرّك ميول الإيروسيّة مهما كانت تلك الميول. ذلك أنّ ميدان الإيروسيّة هو، أساسا، ميدان العنف، ميدان الخرق والانتهاك. ولكنْ، لنفكّرْ في عمليّات الانتقال من الانفصال إلى الاتّصال، لدى الكائنات الصّغيرة جدّا. ولو عدنا إلى معنى ما تعنيه الحالتان بالنّسبة إلينا، لأدركنا بأنّ تمزّق الكائن من الانفصال هو الأعنف دائما. فالأعنف، بالنّسبة إلينا، هو الموت الذي يقتلعنا، تحديدا، من عنادنا إزاء رؤية الكائن المنفصل يستمرّ، ذلك الكائن الذي هو نحن. إنّ قلوبنا لتنهار من تصوّر التّلاشي المفاجئ للفردية المنفصلة الموجودة فينا. ولا يمكننا، ببساطة شديدة، مقارنة ميول الدّويْبات المجهريّة، المندمجة في التّناسل، بميول قلوبنا. ولكنْ، مهما كانت تلك الكائنات ضئيلة، لا يسعنا تصوّر المخاطرة بالوجود في تلك الكائنات، من دون عنف: ذلك أنّ الوجود الأوّليّ كلّه هو المعرّض للخطر، في عملية الانتقال من الانفصال إلى الاتّصال. وحده العنف يستطيع بذلك تمثّل الانفصال من حالةٍ إلى أخرى متميّزة جوهريًا، من دون انتهاك الكائن المتشكّل —الذي تكوّن ضمن الانفصال— ونحن لا نجد في عمليّات الانتقال المضطربة للدّويْبات المجهريّة المندمجة في التّناسل، عمق العنف الذي يخنقنا في إيروسيّة الأجساد فقط، بل نجد أيضًا المعنى الحميميّ لذلك العنف

الذي ينكشف لنا. ماذا تعني الإيروسيّة لجسدين غير خرق الكائن في كلا الشّريكين؟ غير خرقٍ يتاخم الموت؟ غير خرق يتاخم القتل؟

وما الغاية من مباشرة الإيروسيّة، إلاّ بلوغ الكائن، في أعمق نقطة حميميّة، حدّ الغيبوبة؟ إنّ الانتقال من الحالة العادية إلى حالة إيروسيّة يفترض فينا الانحلال النّسبيّ للكائن المتكوّن ضمن النّسق المنفصل. وعبارة الانحلال تتطابق والتّعبير الشّائع عن حياة منحلّة، مرتبطة بالنّشاط الإيروسيّ. وفي حركة انحلال الكائنين، يكون للشّرك الذّكر، عادة، دورٌ فعّالٌ، وللأنثى دورٌ منفعل، والطّرف المنفعل، الأنثويّ، هو أساسا الطّرف الذي ينحلّ بصفته كائنا متكوّنا. وليس لانحلال الطّرف المنفعل بالنّسبة للشّريك الذّكر، سوى معنى واحد: الإعداد لانصهار يختلط فيه كائنان، توصّلا معًا في النّهاية إلى نقطة الانحلال نفسها. إنّ مبدأ المباشرة الإيروسيّة هو تحطيم بنية الكائن المنغلق، أي الحالة العادية التي يكون فيها الشّريك.

العمل الحاسم هو التّعرية، فالعري يتعارض وحالة الانغلاق أو الانطواء، أي حالة الوجود المنفصل. العري حالة تواصل، تشي ببحث عن اتّصال ممكن تخرج بالكائن من حالة الانطواء على نفسه. تنفتح الأجساد للاتّصال عبر تلك القنوات السرّية ألتي تبعث فينا الشّعور بالدّعارة. والدّعارة تعني تلك البلبلة التي تشوّش حالة أجساد متطابقة مع امتلاك الكائن ذاته، مع امتلاك الفرديّة الدّائمة والمؤكّدة. وثمّة حركة الأمواج جيئة وذهابا، إذْ تتداخل وتتلاشى الواحدة في الأخرى. إنّ عملية السّلب تلك، لَين التّمام بحيث تعمد أغلب الكائنات، في حالة العري المهّد للسّلب، وهو شعاره، إلى التّستّر، وخاصّة إذا تلا الفعل الجنسيّ العري وأكمل سلبه. إنّ التعرّي كما مورس في الحضارات التي أكسبته معنى ممتلئا، إذا لم يكن صورة للقتل —فقد كان على الأقلّ معادلاً بلا خطورة لعمليّة القتل. ففي العصور القديمة كان الخلع (أو الإتلاف) الذي تتأسّس عليه الإيروسيّة محسوسا بدرجة تكفي لتبرير التّقارب بين ممارسة الجنس والتّضحية. وعندما أتحدّث عن الإيروسيّة المقدّسة، التي تتعلّق بانحلال أو نوبان كائنات مع ما وراء الواقع المباشر، سوف أعود إلى معنى التّضحية. ولكنّي ألحّ، منذ الآن، على كون الشّريك الأنثويّ في الإيروسيّة كان يبدو بمثابة الضّحيّة، والذّكر مثل المضحّي أو مقدّم القربان، وكلاهما يتلاشيان خلال الممارسة، في الاتّصال الذي يقيمه فعلٌ أوّل للإتلاف.

وما يُفْقِدُ هذه المقارنة جزءا من قيمتها هو قلّة الخطورة التي ينطوي عليها الإتلاف المقصود. ويمكننا القول إنّه كلّما غاب عنصر الخرق، بل العنف، الذي يكوّن الإيروسيّة، لا تبلغ هذه الإيروسيّة امتلاءها إلاّ بصعوبة أكبر. ومع ذلك ليس من شأن الإتلاف الحقيقيّ، أي عملية القتل بحصر المعنى، إدخال شكل للإيروسيّة أكثر اكتمالا من المعادل الغامض الذي تحدّثت عنه. وليس لوصف الماركيز دي ساد، لذروة إثارة جنسية في القتل، في رواياته، إلاّ معنى واحد: عندما يتمّ نقل الحركة المباشرة التي تحدّثت عنها، إلى نتيجتها القصوى، لا يكون هناك ابتعاد، بالضّرورة، عن الإيروسيّة. ثمّة في الانتقال من الحالة الطّبيعيّة إلى الرّغبة فتنةٌ أساسيّة للموت. إنّ المجازفة في الإيروسيّة تستهدف دائما حلاً أو تذويبا للأشكال المتكوّنة. أكرّر ذلك: أشكال الحياة الاجتماعيّة، المنتظمة، التي يتأسّس عليها النّظام المنفصل للأفراد المحدّدين: نحن. لكن الحياة المنفصلة، في الإيروسيّة، وأقلّ منها في الإنجاب، ليست محكومة بالتّلاشي، برغم الماركيز دي ساد: إنّها عرضة للمناقشة فقط. ينبغي أن تكون مضطربة، منزعجة إلى الحدّ الأقصى. ثمّة هناك بحث عن الاتّصال، ولكن ذلك لا يتمّ مبدئيًا إلاّ إذا لم تتمّ الغلبة للاتّصال. ذلك أنّ الاتّصال لا يحصل نهائيًا إلاّ بموت الكائنات المنفصلة. والأمر يتعلّق بإدخال كلّ الاتّصال

المطلوب في عالم مبنيّ أساسا على الانفصال. إنّ مروق ساد يتجاوز هذه الإمكانية. فهو مروق يغري عددًا قليلا من الكائنات. ويحدث أحيانا أن يذهب بعضهم حتّى النّهاية ولكن بالنّسبة لمجمل النّاس الأسوياء لا تدلّ الأفعال النّهائيّة إلاّ على الوجهة القصوى للمساعي الأساسيّة. ثمّة إسراف مريع في الحركة التي تدفعنا والميل الذي يحرّكنا: والإسراف يضيء وجهة الحركة ومعناها. وليس ذلك، بالنّسبة لنا، سوى علامة شنيعة، تذكّرنا باستمرار أنّ الموت، وهو انقطاع الانفصال الفرديّ الذي يشدّنا إليه القلق، يطرح نفسه علينا كحقيقة أبرز من الحياة.

تتّسم الإيروسيّة الجسديّة، في كلّ الأحوال، بنوع من الثّقل والكآبة. ذلك أنّها تحافظ على الانفصال الفرديّ، ويكون ذلك دائما بمعنى الأنانيّة الصّلفة تقريبا. أمّا إيروسيّة القلوب فهي أكثر حرّية. وإذا كانت تبتعد ظاهريّا عن مادّية الإيروسيّة الجسديّة، فهي لا تباشرها إلاّ باعتبارها مظهرا متوازنا، وذلك بفضل المحبّة المتبادلة بين العاشقين. ويمكنها التّخلّي عنها تماما، لكن ذلك يُعدّ استثناء، قد يوجد مع تنوّع الكائنات البشريّة. وفي الأساس، يمدّد هوى العاشقين ذوبان جسديْهما إلى مجال التّعاطف الأخلاقيّ. يمدّده أو يكون مقدّمة له. لكنّ الهوى، لمن يكابده، قد يكتسي معنى أعنف من الرّغبة الجسديّة. لا ينبغي علينا أن ننسى أبدا بأنّ الهوى، رغم وعود الغبطة التي ترافقه، يُدخل أوّل ما يدخل البلبلة والاختلال. بل إنّ الهوى السّعيد نفسه يأتي بفوضى تكون على درجة من العنف بحيث تصير السّعادة، أبعد من أن تكون ذات متعة ممكنة، مفرطة إلى درجة مقارنتها بعكسها، بالألم والعذاب. إنّ جوهر الهوى هو استبدال الاتّصال الرّائع بين كائنين بانفصالهما المستمرّ. وهذا الاتّصال يكون محسوسا أكثر في القلق النّفسيّ، وفي نطاق تعذّر بلوغه وبصفته بحثًا ضمن العجز والارتجاف. وما من معنى لسعادة هادئة يخيّم فيها الشّعور بالطّمأنينة غير تهدئة العذاب الطّويل الذي سبقها. إذْ أنّ للعاشقين وقتًا لا يتمكّنان فيه من اللّقاء، أطول من الوقت الذي يتمتّعان فيه بتأمّل مستهام للاتّصال الذي يجمع بينهما.

تكون فرص العذاب أكثر إلى حدّ أنّ العذاب وحده هو الذي يكشف المعنى الكامل للكائن المحبوب. وامتلاك الكائن المحبوب لا يعني الموت، بالعكس، لكنّ الموت يُستخدم للبحث عنه. فإذا لم يستطع العاشق امتلاك معشوقه، يفكّر أحيانا بقتله: إنّه، في الغالب، يفضّل قتله على فقدانه. وفي حالات أخرى يرغب في موته الشّخصيّ. والمجازفة، في هذا الهيجان، تتعلّق بشعور باتّصال ممكن ومدرك في المعشوق. ويبدو للعاشق أنّ المعشوق وحده —ويعود ذلك إلى صلات صعبة التّجديد، تضيف إلى إمكانية التوحّد الشّهوانيّ، التقاء القلوب— فيبدو للعاشق إذن أنّ المعشوق وحده يستطيع في هذا العالم، أن يحقّق ما تمنعه حدودنا، التّشابك الممتلئ بكائنين، واتّصال كائنين منفصلين. هكذا يدفع بنا الهوى إلى العذاب، نظرا لكونه، في الحقيقة، بحثًا عن مستحيل، وباعتباره، سطحيًا، بحثا عن اتّفاق بشروط مشكوك في أمرها. غير أنّ الهوى يَعِدُ العذاب الأساسيّ بمنفذ. إنّنا نتألّم من عزلتنا في الفرديّة المنفصلة. والهوى يكرّر لنا باستمرار: لو أنّك تتمكّن من امتلاك المعشوق، فإنّ هذا القلب الذي تخنقه العزلة سوف يكون قلبا واحدا مع قلب المعشوق. هذا الوعد وهميّ، جزئيًا على الأقلّ. لكن صورة هذا الذّوبان، في الهوى، تتجسّد أحيانا بأشكال مختلفة عند كلّ من العاشقين، مع كثافة جنونيّة. وبعيدًا عن صورته ومشروعه يمكن للذّوبان المؤقّت الذي يحافظ على بقاء الأنانيّة الفرديّة، أن يدخل في

الواقع ويصير جزءًا منه. ولا أهمّية لذلك: فالعذاب —نذير الفراق– غالبا ما يحافظ على وعي ممتلئ بذلك الانصهار العابر.

علينا أن نعي إمكانيتين متعارضتين، على أيّة حال.

إذا كان اتّصال العاشقين بفعل الهوى، فهو يستدعي الموت، الرّغبة في القتل أو الانتحار. ثمّة هالة من الموت تحدّد الهوى. وتحت هذا العنف —الذي يستجيب إليه الشّعور بالخرق المتواصل للفرديّة المنفصلة– يبدأ مجال العادة والأنانيّة المقتصرة على شخصين، الأمر الذي يعني أنّ هناك شكلاً جديدا للانفصالية. ولا تلوح صورة المعشوق محمّلة بكلّ معنى الوجود بالنّسبة للعاشق إلاّ في عملية الخرق —في مستوى الموت– والانتهاك للعزلة الفرديّة. هكذا يغدو المعشوق بالنّسبة للعاشق شفافية العالم. وما يشفّ في المعشوق هو ما سوف أتحدّث عنه فيما بعد عند التّعرّض للإيروسيّة الإلهيّة أو المقدّسة. إنّه الكائن الممتلئ، اللاّمحدود، الذي لم يعد يضع حدّا للانفصال الشّخصيّ. وهو، باختصار، اتّصال الكائن مُدْركًا كخلاص، انطلاقا من العاشق. ثمّة لا معقولية وخليط فظيع، في ذلك المظهر، لكن هناك أيضًا، عبر اللاّمعقولية والخليط والعذاب، حقيقة معجزة. ولا شيء يُعدّ وهميّا، في حقيقة الحبّ: فالمعشوق يعادل، لدى العاشق، —لدى العشاق وحده بلا شكّ– ولدى أيّ عاشق، حقيقة الوجود. وتشاء المصادفة أن يدرك العاشق عمق الكائن، وبساطة الكائن عبر المعشوق، بعد أن تلاشى تعقيد العالم.

وبعيدا عن الإمكانيات العابرة المرتبطة بمصادفات مؤاتية، تضمن امتلاك الكائن المعشوق، سعت الإنسانية منذ العصور الأولى إلى بلوغ الاتّصال الذي يحرّرها، بمعزل عن المصادفات. ولقد طرحت المشكلة إزاء الموت، الذي يسرّع ظاهريّا بالكائن المنفصل نحو بلوغ اتّصال الكائن. وهذه النّظرة لا تفرض نفسها على الذّهن فورًا، غير أنّ الموت، بصفته إتلافاً لكائن منفصل، لا يمسّ البتّة باتّصال الكائن واستمراريّته التي توجد خارجنا، بوجه عامّ. ولا أنسى أنّ ما يظهر في رغبة الخلود، إنّما هو التعلّق بالبقاء ضمن الانفصال —بقاء الكائن شخصيّا– لكنّي أترك هذه المسألة. وألحّ على كون اتّصال الكائن الذي يوجد في أصل الكائنات، لا يبلغه الموت، لأنّ اتّصال الكائن متّصل عن الموت. بل وعلى العكس من ذلك، الموت يبرز الاتّصال. يبدو لي أنّ هذه الفكرة ينبغي أن تكون قاعدة لتأويل التّضحية الدّينية، التي قلت منذ قليل بأنّ الفعل الإيروسيّ قابل للمقارنة بها. إنّ الفعل الإيروسيّ الذي يذيب الكائنات المباشرة له يكشف عن اتّصالها، مذكرا باتّصال المياه الصّاخبة. في التّضحية، لا توجد تعرية فقط، بل هناك قتل للضّحيّة (أو إذا لم يكن موضوع التّضحية كائنا حيّا، هناك، بطريقة ما، إتلاف لذلك الموضوع). تموت الضّحيّة، فيشارك الحاضرون في عنصر يبرز من خلال موت الذّبيحة. هذا العنصر، هو ما يمكن تسميته، مع مؤرّخي الأديان، المقدّس. فالمقدّس هو تحديدا، اتّصال الكائن منكشفا للذين يركّزون اهتمامهم، في طقس احتفاليّ، على موت كائن منفصل. ثمّة، نتيجة للموت العنيف، انقطاع لانفصالية كائن: وما يتبقّى، وتحسّ به أرواح متلهّفة في الصّمت الشّامل، إنّما هو اتّصال الكائن، الذي أُعيدت إليه الضّحيّة. وحدها عملية القتل الاحتفالية، الممارسة ضمن شروط يحدّدها وقار الدّين وجماعيّته، قادرة على كشف ما لا يُمكن ملاحظته في العادة. ولا يمكننا تصوُّر ما يظهر في الأعماق الخفيّة الحاضرين إذا لم نَعُدْ إلى التّجارب الدّينيّة التي مارسْناها، ولو في طفولتنا. كلّ شيء يدفع بنا إلى الاعتقاد الجوهريّ بأنّ مقدّس التّضحيات البدائيّ يقابل الإلهيّ في الأديان الحالية.

قلت منذ قليل بأنّي سوف أتحدّث عن الإيروسيّة المقدّسة، وربّما كنت أكثر وضوحًا لو أنّني تحدّثت عن إيروسيّة إلهيّة، في البداية. ذلك أنّ حبّ الإله فكرة مألوفة أكثر، وأقلّ إرباكا، من حبّ عنصر مقدّس، لم أفعل ذلك، أكرّر، لأنّ الإيروسيّة، التي يوجد موضوعها بعيدًا عن الواقع المباشر، أبعد من أن تقتصر على حبّ الإله. لقد فضّلت أن أكون أقلّ وضوحًا على أن أكون أقلّ دقّة.

إنّ الإلهيّ يتطابق جوهريًا والمقدّس، مع التّحفّظ إزاء الانفصال النّسبيّ لشخصية الإله. فالإله كائن مركّب، وهو على الصّعيد الوجدانيّ، يتمتّع جوهريًا باتّصالية الكائن التي أتحدّث عنها، وليس تصوّر الإله، في اللاّهوت التّوراتي كما في اللاّهوت العقلاني، بعيدا عن كائن ذاتيّ، وعن خالق متميّز عن كلّ ما هو موجود. وفيما يتعلّق باتّصال الكائن، أقتصر على القول بأنّه، حسب اعتقادي، ليس قابلا للمعرفة، لكنّ تجريبَه ممكن ضمن أشكال محتملة ومشكوك في أمرها جزئيًا. وحدها التّجربة السّلبية، في نظري، جديرة بالاهتمام، وهذه التّجربة تُعدّ غنيّة. ولا ينبغي أن ننسى كون اللاّهوت الإيجابيّ يُرافق بلاهوت سلبيّ، مبنيّ على التّجربة الصّوفية.

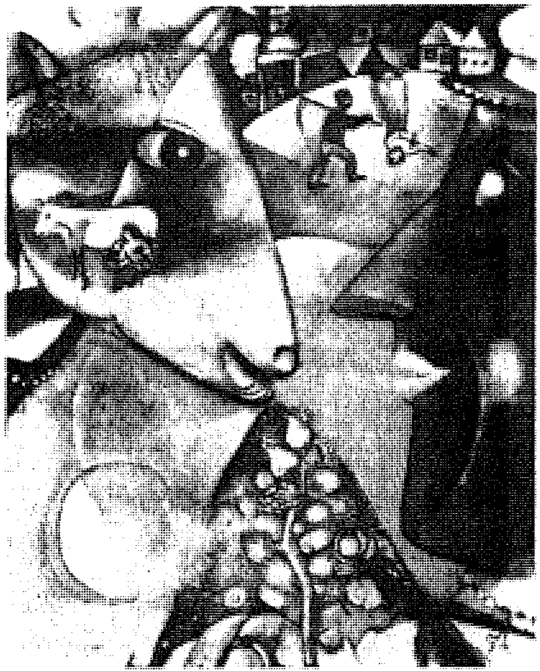
وبرغم أنّ التّجربة الصّوفية متميّزة الوضوح بالنّسبة للتّضحية، فهي كما يبدو لي، معطاة انطلاقا من التّجربة الشّاملة التي هي التّضحية الدّينية. إنّها تُدخل، في العالم الذي يهيمن عليه الفكر المرتبط بتجربة المواضيع (وبمعرفة ما تطوّره فينا تجربة الأشياء). عنصرا ليس له مكان في مُنجزات الفكر العقلانيّ، إلاّ بطريقة سلبيّة، وبمثابة رسم لحدوده. وما تكشفه التّجربة الصّوفية في الواقع، إنّما هو غياب الموضوع. ذلك أنّ الموضع يتماثل مع الانفصال. وتقوم التّجربة الصّوفيّة، بإدخال الشّعور بالاتّصال فينا، في نطاق كوننا نملك في داخلنا قوّة إحداث قطيعة في انفصالنا. وهي تدخله بوسائل أخرى غير وسائل الإيروسيّة الجسديّة أو إيروسيّة القلوب. وهي، بشكل أكثر دقّة، تستغني عن الوسائل التي لا تخضع للإرادة، إنّ التّجربة الإيروسيّة المتّصلة بالواقع هي انتظار للمحتمل، انتظار لكائن معيّن وظروف مناسبة. أمّا الإيروسيّة المقدّسة، المعطاة ضمن التّجربة الصّوفيّة، فكلّ ما تريده هو ألاّ يقوم أيّ شيء بإزعاج الذّات.

مبدئيًا (وهذه ليست قاعدة) تتّبع الهند ببساطة تعاقب مختلف الأشكال التي تحدّثتُ عنها: فالتّجربة الصّوفية مخصّصة لسنّ النّضج، والاقتراب من الموت: في اللّحظة التي تغيب أو تنقص فيها الشّروط المؤاتية للتّجربة الحقيقيّة. والتّجربة الصّوفية المرتبطة ببعض مظاهر الأديان القائمة، تعارض أحيانا هذا الإقرار للحياة حتّى الموت، حيث أميّز بوجه عامّ، المعنى العميق للإيروسيّة.

لكنّ التّعارض ليس ضروريًا. لأنّ إقرار الحياة حتّى الموت، في الإيروسيّة الجسدية كما في إيروسيّة القلوب، هو تحدّ، بطريقة لا مبالية، للموت. إنّ الحياة مدخل للكائن: وإذا كانت الحياة فانية، فإنّ اتّصال الكائن ليس كذلك. الاقتراب من الاتّصال، والنّشوة بالاتّصال يتغلّبان على اعتبار الموت. وفي المجال الأوّل، يبعث فينا الاضطراب الإيروسيّ الفوريّ شعورًا يتجاوز كلّ شيء، بحيث تسقط الآفاق الدّاكنة المتعلّقة بوضع الكائن المنفصل في النّسيان. ثمّ، وبعد نشوة الانفتاح على الحياة النّزقة، تصير لنا سلطة لمحاذاة الموت ومواجهته، والتّمكن أخيرا من رؤية فتحة نشرف بها، عبره، على رؤية الاتّصال المستغلق، وغير المدرك، الذي يعدّ سرّ الإيروسيّة، والذي لا تفشي سرّه سوى الإيروسيّة.

جورج باتاي، الإيروسية: إقرار الحياة حتى الموت،

ترجمة محمد علي اليوسفي، مجلة الكرمل، العدد 26، سنة 1987، ص 178–186.



إرادة تمثيل "الأساسيّ الجواني" (L'Essentiel Intérieur)، وفق عبارة "كاندنسكي"، وحذف كل مصادفة برانية...



« La grande poésie, est essentiellement bête, elle croit, et c'est ce qui fait sa gloire et sa force ».

BEAUDELAIRE

حاشيـــة

يستهلّ "باتاي" الكتاب الذي اجتزأنا منه النصّ الذي بين أيدينا بما يلي: "يمكن القول عن الإيروسيّة إنّها إقرار الحياة حتى الموت". وهذا الإفراط في الالتزام يقوم دليلا أكيدا على الطّبيعة الإستطيقيّة للإروسيّة. إذ من البيّن أن للإيروسية صلة عضويّة بالآخر الألوهيّ كما حدّث عنه "إتيان سوريو". على النّقيض من الدور الذي يضطلع به "الغير" (Autrui)، يجزم "سوريو" أنّ الآخر الألوهيّ لا يمكن أن ينبثق دون أن يربك نظام حساسيّة الأفراد. وإن شئنا الدقّة فسنجد أن تماثلهما حاصل أساسا على مستوى اشتراكهما في استحداث المباشرة على مستوى التّأثرية. فعالم الألوهيّ هو، كما يذكر "باتاي" ذلك في الفقرة السّادسة من كتابه الموسوم "نظرية الدّين"، هو عالم العدوى، ثمّ إنّ عدواه خطيرة ولا حدّ لها لأنّها تقوم على نسف كلّ الحدود. وإذا كانت الإنسانية، لا الحيوانية هي التي تحِنُّ إلى عالم الألوهيّ، فذلك لأنّ الإنسانية ترفض وضع الكمون (L'immanence) ولا تقبل أن تكون من جملة العالم. ولذلك ينتهي "باتاي" إلى صياغة نقيضة الوجود الإنساني كما يلي:

« S'il s'abandonnait sans réserve à l'immanence, l'homme manquerait à l'humanité, il ne l'achèverait que pour la perdre et c'est à la longue à l'intimité sans éveil des bêtes que la vie retournerait. Le problème incessant posé par l'impossibilité d'être humain sans être une chose et d'échapper aux limites des choses sans revenir au sommeil animal reçoit la solution limitée de la fête. »[1] .

من منظور "باتاي" الحفل، بوصفه إحدى تجلّيات وفاعليات الإيروسيّة، يسمح للإنسان بأن يتخلّص من السُّبات الحيواني دون أن يتشيّأ مع ذلك وينتهي إلى المصادرة على برّانية الطّبيعة. ولذلك كان أوّل الاقتضاءات اللازمة للإيروسيّة هو مواجهة الرّعب الملازم لتقرير الوجود: رعب **الجملة المحسوسة** وما يلازمها من ذوبان منتظم للشّخصية. ومعلوم أنّ الجملة المحسوسة لا ناموس لها إلاّ قانون الأكثر والأقلّ. ولذلك جزم "بلانشو" أنّ "الأكثر (Le trop) هو التجربة"[2]. ذلك أنّ الذّوبان المذكور يرضي احتياجات نفسيّة مباشرة، ويرضي علاوة على

---

1 G. Bataille, ***La théorie de la religion***, Gallimard, Coll., Idée, 1973, p. 72.

2 موريس بلانشو، التجربة–الحدّ، ترجمة جورج أبي صالح، ضمن مجلة "العرب والفكر العالمي"، العدد العاشر، ربيع 1990، ص 65. لعلّه، من أجل تيسير اكتناه التجربة–الحدّ، بالإمكان ربطها بتلك الخبرة التي سمّاها هيغل، "فرط المعلومية". ونسوق فيما يلي نصّ "هيغل" الذي يتّهم ضمنه "فرط المعلومية"، وذلك لتمكين القارئ من فكرة أكثر ما يمكن دقة عن تعارض الفلسفة مع إستطيقا اللامنقسم وذلك لتّعارض لخبرة التّجربة–الحدّ مع التّجربة النّظرية. يقول هيغل: "وبالإجمال فالمعلوم جدّا نحن أبعد ما نكون عن علمه وما يبعدنا عنه إلاّ معلوميّته المفرطة هذه تحديدا. فأشيع السّبل إلى إدخال الوهم على النّفس والغير هي ان نفترض في مجال المعرفة معلومية هذا الشّيء أو ذاك وأن نجيزه على هذا الأساس. مثل هذه المعرفة مهما طال كلامها لا تتحرّك قيد أنملة من مكانها دون أن تدري سرّ جمودها. الذّات والموضوع، الله، الطّبيعة، الفهم، الحساسيّة، الخ... كل هذه ينهض البناء عليها دون امتحان باعتبارها أمورا معلومة لا يداخل الشكّ صحّتها، فهي نقط ثابتة يبدأ منها الطاف ويعود. وبذا تدور الحركة هنا وهناك بين الثوابت دون أن أتلمّس منها إلاّ السّطح. وعندئذ يتخلّص العلم والامتحان في أن يتحقّق كلّ واحد من مطابقة الكلام لما في تمثّله، من كون الأمر يبدو له كذلك ومن كونه معلوما أو ليس بالمعلوم.

إنّ تحليل تمثّل من تمثّلاتنا، كما كان يتأدّى عادة، لم يكن يزيد عن كونه العمليّة المطلّة لصورة معلوميّته هذه. فأن نحلّ تمثّلا إلى عناصره الأصليّة يقوم في ردّه إلى لحظاته التي فقدت على الأقلّ صورة التمثّل المتحصّل عليها ولكنّها هي التي تكون الخاصّية المباشرة لما هو في ذاته. صحيح أنّ هذا التّحليل أنما ينتهي في الأغلب إلى أفكار جدّ معلومة، تحديدات صلبة ثابتة بيد أنّ هذا المنفصل، هذا [الحدّ] العاطل من التحقّق الفعليّ، لحظة لها قيمتها الجوهريّة: فما ندخل الحركة على الموجود العيانيّ إلاّ لأنه نفسه يتقسم ويتجرّد. القسمة فعل الفهم وعمله، أي عمل أدعى القوى للعجب وأعظمها، أو بالأحرى عمل القوّة المطلقة. فالدّائرة القابعة في نفسها مغلقة عليها ضامّة معا جميع لحظاتها باعتبارها جوهرا، هي العلاقة المباشرة التي لا تثير بذلك أدنى استعجاب، فأمّا أن يحصل العرض بما هو كذلك، منفصلا عمّا حواليه، أن يحصل هذا المرتبط الذي لا حظّ له من الوقوع الفعليّ إلاّ بصلته بغيره على وجود خاصّ به وعلى حرّية متميّزة ـ لتلك هي قوّة السّلب المعجزة وطاقة الفكر أو الانا الخالص. إن الموت – إذا أردنا أن نسمّي كذلك هذا الانتزاع عن الواقع– هو الأمر المرهوب فوق كلّ أمر، والإمساك بما تسرّب الموت إليه هو ما يقتضي القوّة الأثبت. فأمّا الجمال العاطل من القوّة فيمقت الفهم، لأنّ الفهم يقتضي منه ما لا وسع له به. ولكنّ حياة العقل ليست تلك الحياة التي ترتدّ فزعا أمام الموت وتصون نفسها من الدّمار، بل تلك التي تحمل الموت وتثبت فيه". هيغل، علم ظهور العقل، ترجمة مصطفى صفوان، دار الطّليعة، بيروت، 1981، ص ص 30–31 (التّشديد من هيغل).

ذلك نوعا من البناء المعماريّ الرّوحيّ الذي تستنكف من منظوره الذّات أن ترتاح في الوحدة الموحّدة وتطلب، في القابل، الوحدة المسرفة في التّأكيد. وبسبب من إسرافها التّوكيديّ تحديدا تتلاءم خبرة الأكثر مع إحساس بالثّراء والثّروة والتّبذير الكريم والذي يحيل على شتّى التّوافقات والمنطلقة باستمرار من البصر إلى السّمع، ومن الذّهن إلى الإحساس التي تجعل ملكات الجسد وكأنها تتبادل الأصداء لتجربة خسوف الجسد وطرق انطلاقه. وهو ما يقوم دليلا على أنّ التجربة الإيروسيّة، من حيث أنّها تجربة حسّية، هي دائما تجربة–حدّ و ذلك لتعارضها الجذريّ مع المطلب الأوّل للرّأي، ألا وهو "الرّاحة في الوحدة". هكذا تمسّكا بفرط المعلومية الملازمة لخبرة الأكثر تذعن الإيروسيّة لاستحالة تذويت اللذّة (L'impossibilité de subjectiver la jouissance) ولتعارضها مع خبرة العبْر ذاتية. وفعلا، فلفرط تمسّك "باتاي" بالعلاقة الإستطيقيّة مع الوجود، فإنّه لم يكن لكتاباته من غرض آخر تتأمّله وتُمحّصُه خارج مسألتي اللاّانقسام والتّعدّد، عُنْصُرَيْ النّظرة الإستطيقيّة للعالم. ومنه اختلاف اقتصاد الموت ضمن التّجربة الإيروسيّة عنه ضمن التّجربة النّظرية. فإذا كان الموت كما ورد ذكره في نصّ هيغل عن فرط المعلومية غايته موت الذّات بإزاء الطّبيعة، فإن خبرة الموت كما يبلورها نصّ "باتاي" هي، على النّقيض من ذلك، موت بإزاء الذّات. وعلى هذا الأساس كان بالإمكان القول إن شرط الإيروسيّة الأوّل هو رفض الانفصالية والتمسّك بالتعدّد على اعتبار أنه التجلّي غير المنفصل. وهو ما يحيل على القول بمصادرة مناقضة للمصادرة الفلسفيّة المقابلة لها: فإذا كانت الفلسفة تعتبر أنّ السّيادة، من حيث أنّها كمال، هي من باب المعاني لا من باب المباشر، فإنّ الخبرة الحسّية عموما، والإيروسيّة خصوصا، تنطلق من المصادرة المناقضة. ومنه توكيدها لإمكانية خبرة سيادية لا تقول ببرّانية الطّبيعة. وفي ذلك كان "باتاي" يستعيد لحسابه التّمييز النّيتشويّ الخطير بين السّيادة (Souveraineté) والسيطرة (Maîtrise) (ومنه عقم كلّ الحديث الذي تردّد عن صلة نيتشه بالنّازية. وإذا كان لا بدّ من التجنّي على فيلسوف لتبرير "الجحيم الإجتماعيّ"، من حيث هو كذلك، فإنّ اتّهام تصوّر السيّد الهيغليّ أقرب لنوعٍ من الصّلاحية، وهو المؤمن بقيم السّيطرة ومرتهن باعتراف الآخرين به). وحين ننظر للمسألة فقط من زاوية النّظر والتي تعنينا–سواء ضمن الكتاب برمّته، أو في حدود ما تسمح به علاقة التّلاصق (La contiguïté) التي نقيمها مع نصّ "باتاي" من خلال الحاشية التي نحن بصددها– فإننا سنلاحظ أنّه في وقتٍ أراد فيه أن يعالج كلّ القضايا ضمن الشرط الإستطيقيّ (La condition esthétique)[2]، فإن "هيغل" جعل من الشّرط التّاريخي الأفق الذي تُسْتَمَدُّ منه البداهة الأسمى. بل إن إقباله على الفلسفة وتوثينه لقدرة العقل على فهم العالم والوجود، يُمَثّل في جزء منه ردّ فعل على الرّعب الملازم لتقرير الوجود كما خبره هو شخصيّا وكما أخبر عنه في أكثر من موضع .

---

1 ابن سينا مثلا يقرّر، منذ الصفحات الأولى لكتابه "الإلهيات" (تحديدا الصفحة السابعة) أن "الكمال من باب المعاني لا من باب المباشر"، (مصدر مذكور.)

2 لا بأس، وإن كان في الأمر تكرار، أن نذكّر بكلام نيتشه عن الشرط الإستطيقي المذكور. يقول نيتشه:

« La condition esthétique dispose d'une abondance *de moyens de se communiquer*, en même temps que d'une *réceptivité* extrême pour les excitations et les signes. Elle est le point culminant dans la communication et la transmissibilité entre les vivants, -elle est la source du langage. C'est là que les langues ont leur foyer d'origine : le langage des sons, tout aussi bien que le langage des gestes et des regards. Le phénomène de plénitude est toujours au début : nos facultés sont subtilisées dans nos facultés de plénitude. Mais aujourd'hui encore on entend avec les muscles, on lit même avec les muscles. » ***La volonté de la puissance***, paragraphe 357.

3 مرّ معنا كيف أن "هيغل" يربط بين إمكان المعرفة وبين شطب "فرط المعلومية". هو كذلك يربط بين وضع السّواء (La normalité) وتعاطي النّفي الإستطيقيّ. ومن عيّنات مثل هذا الموقف ما ورد في رسالته إلى صديقه (Windischmann) ، شاكرا له الجهد الذي بذله في تأليف كتاب عن السّحر. يقول "هيغل" مخاطبا صديقه:

وبمجرّد الاعتماد على ما ذكرنا لكل من "نيتشه" و"هيغل"، يمكن ملاحظة أنّ وضع الامتلاء هو وضع أوّلي (بمعنى استهلالي) عند "نيتشه" وأنّ الموت هو الوضع الأوّلي عند "هيغل". وقد رأينا كيف أنه شدّد على ضرورة تسرّب الموت لكلّ شيء وكيف أنه يشرط ذلك التسرّب بقدرة نُسمّيها اليوم تجريدا وسمّاها "هيغل" "الانتزاع عن الواقع". في المقابل، يرتبط وضع الامتلاء النّيتشويّ بالمباشرة على مستوى التّأثّرية وهو ما يحيل على خبرة الوجد بوصفه حالة من اللاّتمايز المؤلم. إذ لا ينفكّ الوجد المذكور عن تجربة انفكاك المركز (Un décentrement) ، تنفكّ إثره الذات المتصلّبة من ذاتها لتنفتح على الرّابطة المنبثقة بشكل مُوال لانفكاك التّمركز المشار إليه. معنى ذلك أنه من منظور "نيتشه"، لا ينشأ الفكر "انتزاعيا" كما هو الحال مع "هيغل"، كما ولا ينشىء بعملية تراكمية وإنما هو في عود أبديّ، فينبثق ويعاود الانبثاق، وهو في كل مرّة موسوم بالإكتمال ولكنّه مع ذلك لا تكفُّ عينه عن الإنقلاب. وعلى أساس لا نهائية انبثاقية الفكر الإستطيقي وتراكمية الفكر النظري، ميّز "نيتشه" بين الفنّان وبين الإنسان النّظريّ بملاحظته أنّه "إذا كان لا يمكن للفنان أبدا —في كل مرّة تنكشف الحقيقة، إلاّ أن يظل مُعلّقا، النّظرة منخطفة نحو ما بقي من الغطاء بعد انكشافه فإنّ الإنسان النّظريّ هو ذلك الذي يَلْقَى، بانتزاعه للحجاب، الراحة والرضاء"[1].

مجمل القول إنّ تعارض الإستطيقيّ والنّظريّ إنّما هو تعارض بين فكر توجُّدي لأنه يستمدّ بواعثه من موقف مفتون بلانهائيّة التّعدّد الموسوم بها العالم وبين العقل بوصفه دين الثّقافة، أي بوصفه قوّة موحِّدة على أرضية تعطيل قدرة القدّس التّوحيديّة وهدفها تأسيس دائرة وفاق نموذجها اللّغة. وإذا كنّا توقّفنا عند رهانات هذا التّعارض فذلك لأن توظيف "باتاي" للإيروسيّة إنّما غايته القصوى هي تخطّي هذا التّعارض المذكور، أي التعارض بين الشّرط الإستطيقيّ وبين الشّرط التّاريخيّ. حقّا، إن الأرضيّة التي يطرح "باتاي" على أديمها مسائله هي أرضية إستطيقيّة. وليست الأرضية المذكورة إلاّ المحسوس من حيث هو فراغ ينسج حوله المتكلم كلاما متحولا إلى ما لا نهاية، وينفعل به العاش على كلّ الأنحاء. وما يهمّ في التجربة– الحدّ هو قدرتها على أن تجلو "جوف ال-"أنا" الذي أنا هو. وهو المعني الذي قصد إليه "باتاي" حين أشار في النصّ أعلاه إلى أصليّة الوجود في الدّاخل وعموميّته (وهو ربّما، ما سيحدو لاكان إلى القول: "ليس من ذاتي إلاّ غير المعبّر عنه"). ومع ذلك يجزم "باتاي" أن "المعشوق يعادل، لدى العاشق، لدى العاشق وحده بلا شكّ–ولدى أيّ عاشق، حقيقة الوجود". فهل معنى ذلك أن الوجود الداخلي هو وجود غفل من الحقيقة؟

« Mais, aucun livre n'exige, autant que celui-là, la santé et un état d'esprit serin et ferme dans sa sérénité. Soyez persuadé que dans l'état d'âme que vous me décrivez, ce travail est pour une part –cette descente dans des régions obscures où rien ne se montre ferme, déterminé et certain, où partout brillent des lumières, mais côtoyées par des abîmes ; des lumières qui, troublées par le milieu qui les entoure, projettent des reflets trompeurs plutôt qu'elles n'éclairent ; des régions où chaque sentier qui commence s'arrête brusquement, se perd dans l'indéterminé et nous arrache nous-mêmes à notre destination et à notre direction. Je connais par ma propre expérience cet état de l'âme, ou bien plutôt de la raison, lorsqu'elle a une fois pénétré avec intérêt, et avec ses pressentiments, dans un chaos de phénomènes et que, intérieurement certaine du but, elle n'a pas encore traversé ce chaos, elle n'est pas encore parvenue à une vue claire et détaillée de l'ensemble. J'ai pendant quelques années souffert de cette hypocondrie jusqu'à en ***perdre les forces***. » (nous soulignons). Hegel, ***Correspondances***, Tome I, Gallimard, 1962, p 281.

Nietzsche, ***La naissance de la tragédie***, in O.C., t. I, traduction Ph. Lacoue –Labarthe, Paris, 1977, p. 106. 1

جواب "باتاي" يفيد أنّ للوجود في الدّاخل حقيقة، ولكنّ عيبها أنها حقيقة دائمة ومؤكّدة، كما أن المباشرة، ضمن خبرة الوجود في الدّاخل، تترادف مع أقصى البعد، أي تترادف، وبشكل مفارق، مع الانفصالية. ومنه خطورة دور المعشوق في الوصل بين الذّات وذاتها، وذلك بتعليق الانفصالية وإحلال اتّصالية إيروسيّة محلّها. معنى ذلك أنّ الوجود في الدّاخل لا تخبره الإنسانيّة إلا بوصفه جُرحا، ومنه قدرته على أن يكون الواسطة من أجل تأسيس الإتّصالية. وهو ما عبّر عنه باتاي بقوله:

« La communication demande un défaut, une « faille », elle entre comme la mort, par un défaut de la cuirasse. Elle demande une coïncidence de deux déchirures, en moi-même, en autrui. » [1]

على هذا النحو، أمل "باتاي" في تخطّي التّعارض النّيتشوي/ الهيغليّ، وذلك باستنبات مشروع "هيغل" التّوحيديّ على أرضية "نيتشه" التوجُّدية. بأكثر دقّة نقول، إنّ "باتاي" أمل في أن يتخطّى التّعارض بين ما أسماه "مجتمع الأشخاص" و"مجتمع الأشياء"[2]. ولذلك كان سؤاله المركزي هو هل يمكن للفكر أن يحوّل التشيء إلى سيادية؟ هنا أيضا يعوّل "باتاي" على الإيروسيّة لتتجاوز التّعارض بين الطّابع الشّخصيّ للسّيادة النّيتشويّة والطّابع الكلّي للسلطة الهيغليّة. ولكن كيف يمكن للإيروسيّة بأن تسهم في إمكان تعايش السّيادة والسّلطة؟ جواب "باتاي" كان هو *المباينة* (L'hétérogénie). ومعلوم أن "باتاي" كان يطمح إلى تأسيس علم مستحدث عمّده بـ"علم المباينة" (L'hétérologie). ذلك أنّ الدّراسات الأنثروبولوجيّة والنّفسيّة وغيرها تبيّن، كلّ من موقعها، كيف أنّ للمباين قوّة جلال جاذبة جذبا يدعو إلى القول بأصليّة محتده. خاصّة وأنّ الآخر الذي يربط "باتاي" بينه وبين إيجابيّة المقدّس هو "آخر الأقاصي" (Le tout autre). ومن ناحيته، يجزم "هابرماس" أنّ "باتاي" ينطلق "من فرضية بيولوجيّة تنصّ على أنّ العضويّة الحيّة تراكم طاقة أكبر مما تتطلّب عملية إعادة إنتاج الحياة. هذه الطاقة الفائضة تُستثمر للنمو. ولكن حين يتم استقرار هذا النمو يكون من الضروري إنفاق فائض الطّاقة بشكل غير منتج –يجب تبديد الطّاقة بلا فائدة– مبدئيّا يمكن حدوث مثل هذا الأمر. بشكل "مفضّل" أو بشكل "اضطراريّ". إنّ الحياة الإجتماعيّة الثقافية لا تفلت من ضغط الطّاقة الفائضة."[3] هكذا، إذا كان العقل لا يكوّن بنيانه إلاّ باستبعاد العناصر المباينة، فإن الموقف الإيروسي منهمك في طلب الجزء من كيانه التقديريّ والذي خسره بفعل الإنشطار الذي يحدثه الوعي على ملكات الإنسان وكيانه. ولذلك صحّ القول إنّ إغراء الإيروسيّ هو من إغراء الالتئام الموالي للانشطار. ولكنّ الالتئام المطلوب من طرف "باتاي"، ليس غاية نفسه، وإنّما هو حافظ على أثر من أصول علاقة "باتاي" بالسّورياليّة. هذه المدرسة الأدبيّة التي كان "بنجامين" يقول إن هدف مشروعها بمجمله كان "كسب قوى الثّمالة لجانب الثورة"[4]. ورغم كون "باتاي" كان أقرب إلى السّورياليّة منه لنيتشه–وذلك لإدراكه البعد التّضحويّ للمقدّس بوصفه تضحية بالحياة من أجل قيم الفعل– فإنّه

---

1 *Le coupable*, in O.C., Gallimard, t.,V, 1973, p 266.

2 عن هذا التمييز، بالإمكان ذكر مقابلته بين علاقة الأشخاص بالأشياء، ضمن كل من المجتمع البرجوازي ونظيره الإقطاعي. يقول: "لتراكم الثروات من أجل إنتاج صناعي متزايد يكوّن المجتمع البرجوازي مجتمع الأشياء، لا على صورة المجتمع الإقطاعي، مجتمع الأشخاص [...] في المجتمع البرجوازي يتمتّع الشيء المقدّر بثمنه نقدا، بقيمة أكبر من قيمة الذات التي في تبعيّتها للأشياء (بمقدار ما تملكها)، لم يعد لها من وجود حقّ من أجل ذاتها ولم تعد لها كرامة حقة". ذكره هبرماس، القول الفلسفي للحداثة، ترجمة د. فاطمة الجيوشي، منشورات وزارة الثقافة السورية، 1995، ص 345.

3 هبرماس، القول الفلسفي للحداثة، مصدر مذكور، ص 260.

4 ذكره هابرماس، نفس المصدر، ص 340.

مع ذلك لم يكن يعتقد في جذريّة التخطّي الذي تدّعيه السّوريالية. فالكتابة الأتوماتكية التي تأمل بها السّوريالية في بلوغ علاقة تلقائيّة بالوجود، لا تستوفي شرط انتهاك النّفس (L'expiation) والذي هو قادر بالفعل أن يضع العتبة والتّخم محلّ مساءلة وتقويم. كما أنّه عن طريق انتهاك النّفس يتاح للذات أن تنخرط في الزّمن، بما أنّ الزّمن ليس إلاّ باطنيّة وقد تقاطعت مع خارج ما. والحاصل أنّ تجربة انتهاك النّفس سمحت "لباتاي" بأن يتبيّن أنّ للسّيادة أصولا غامضة ينبغي البحث عنها من ناحية الإنفاق أكثر من ناحية الاستخدام والتّوظيف. وهو ما عبّر عنه من خلال مقولة "الإنفاق غير المنتج" (La dépense improductive). على هذا النحو يعاود "باتاي" طرح مسألة الألوهيّ وعلاقته بالشرّ من حيث هو امتلاك الفردية الدائمة والمؤكّدة، وليجعل من الإيروسيّة أفق الخبرات السّيادية. وعلاقة الإيروسيّة بالشرّ هي مضمون الفرق الجذريّ الذي يميّزها عن القانون بوصفه مُكوِّن الرغبة. ومنه تناقض مقصدها مع مقاصد القانون وحليفه، في الغرب وعلى مدى طويل، الكنيسة. فقبل أن ينافس المحلّل النفسي دور القسّ في تقبّل الإعترافات، وقبل أن تأخذ الوسائل السّمعية البصريّة نصيبها من المنافسة المذكورة، قامت الكنيسة، في الغرب، بعملية تهجير منهجيّ للألوهيّ، وذلك تحت ستار إلصاق الشرّ بالشّيطان وتوصيف الرّبوبية بالخيريّة. وفقد بالتّالي المقدّس كل إيجابيّة واختزلت تجربة التخطّي إلى فاعلية نافية قوامها التدنيس. وقد عبّر "باتاي" عن هذه التحوّلات ضمن الكتاب المتضمّن للنصّ الوارد أعلاه، بقوله:

« Dans l'ensemble, la religiosité chrétienne s'opposant à l'esprit de transgression, le christianisme réduisit le sacré à son aspect béni et rejeta le sacré maudit dans le domaine profane. Au stade païen de la religion, l'ensemble de la sphère sacrée se composait du pur et de l'impur. Le christianisme rejeta l'impur. Le sacré impur fut dès lors renvoyé au monde profane. Le diable était chassé du monde divin. La transgression n'était plus le fondement de la divinité mais sa déchéance [...] Au stade païen de la religion, la transgression fondait le sacré, dont les aspects impurs n'étaient pas moins sacrés que les aspects contraires [...] L'érotisme tomba dans le domaine profane en même temps qu'il fut l'objet d'une condamnation radicale. L'évolution de l'érotisme est parallèle à celle de l'impureté. L'assimilation au Mal est solidaire de la méconnaissance d'un caractère sacré [...] L'église s'opposa généralement à l'érotisme. Mais l'opposition se fondait sur un caractère profane du Mal quitenait l'activité sexuelle en dehors du mariage. »[1]

هكذا دجّنت السلطة، متحالفة مع الدّيانات، الميل الإستيطيقيّ نحو السّيادة ورسّخت بدلا عن ذلك عادة الإذعان لشروطيةٍ قوامها استهلاك موازٍ للحاجات وحاجات منضوية تحت مقياس الجوع. وكما قال "بلانشو"، فإنه "عندما يكون هناك عنف، كلّ شيء يكون واضحا، ولكن عندما يكون هناك إذعان، ربّما يوجد فقط تأثير عنف داخليّ يختبئ في باطن الرضى الأكثر يقينا". وهو الإذعان الذي تدفعه الفاشية إلى حدوده القصوى، إذ تستغلّ الفراغ الذي تركه التّهجير للألوهيّ وما تلاه من سلب المقدّس لكلّ إيجابيّته، فتوجّه استعدادات الجماهير الإيروسيّة نحو شخص القائد. وفي ذلك يقول باتاي: "إنّ المدّ الوجدانيّ الذي [...] يربط بين القائد ومريده– والذي يتخذ شكل توحّدٍ [...]– يرتبط بالوجدان المشترك للسلطة وللطاقات التي يشتدّ عنفها، ويزداد خروجها عن كل حدّ والتي تتحكم في شخصية القائد وتغدو في حوزته بلا تحديد." (ذكره هابرماس، ص 333). أي أنّ الفاشية تقوم بتحويل رفض المجتمعات للانفصالية ولتكريس الوجود المنقسم. إذ الحاصل هو أن تكريس برّانية

1 G. Bataille, *L'Erotisme*, p. 133, 135, 136-137.

الوجود أمرا فعلياً، بفضل التّسييج المعماريّ للوجود وبفضل تطوير التقنية للقدرة على الانفصالية إلى أبعد الحدود، سمح للوجود التاريخي للإنسان بأن يتمركز على ذاته بشكل يوشك أن يفصله تماما عن الحياة كما انبثقت عن الطّبيعة. فإذا كانت كلّ المجتمعات القبل صناعية تدرك أنّه لا سبيل للإنتظام المدنيّ إلاّ بتضييق التّصريف الطّبيعيّ للوجود، وعدّدت، من أجل هذا التّضييق، الأنساق الرمزيّة (أساطير، شعائر، علاقات قرابة، تبادل اقتصاديّ..) فإنّها كانت كذلك على وعي بضرورة جبر الضّرر الإستطيقيّ الحاصل لأفرادها من جرّاء العنف الملازم لقيام النّظام الرّمزيّ، عنف من طبيعة سيميولوجيّة. وقد بيّن "رونيه جيرار" (René Girard) بجلاء كيف كانت المجتمعات تكثّف كلّ العنف الأصليّ المكبوت جماعيًا في شخص ضحيّة واحدة، وكيف أنّه ينبغي أن يكون من مواصفاتها كونها ذات وجاهة عند القوم وأنّها إلى جانب ذلك مرتكبة لذنب. على هذا النّحو، تضطلع الضّحيّة بالنّسبة إلى أفراد مجتمعها بدور بيداغوجيّ يلمسون خلاله مدى ما للحرام وللتحريم من صلاحية رمزيّة واجتماعيّة. وعلى هذا النّحو يوظّف العقل الحرام من أجل تأسيس حدّ النفس ودعوة الفرد للإلتزام به. ولكن تطوّر مجريات الأمور خلال التّاريخ الغربي دفعت هذا التوظيف السيميولوجي إلى حدّ أخضع العقل هو الآخر لصرامة المبدأ الذي أسّسه هو بالذات. فالعقل نفسه، تفتّتَ بعد قيام الثورة الصّناعيّة إلى أشكال مختلفة للعقلانية وللتّراكم السّريع للتّرتيبات العقلانية المستخدمة في كلّ الأنساق (جنائيّ، استشفائيّ، مدرسيّ...). وقد أوجز "بلانشو" هذا التّذويب للعقلانيّ ضمن مسامّ كل≠ الجسد الإجتماعيّ بقوله: "إنّ عقلنة الفظيع أصبح واقعة من وقائع تاريخنا الغربيّ المعاصر"[1].

مجمل القول إنّه، كما تقوم الدّول الحديثة بتسييج الحقل الاجتماعيّ برُمّته (فتصبح الصّعلكة والتّرحال تشرّدا)، كذلك أدّى استيعاب الأنساق الأخلاقيّة لمجمل قطاعات الحياة الاجتماعيّة إلى زوال الحدّ الفاصل بين الحرام والمسموح به وفقد بالتالي المقدّس كل إيجابية واختزلت تجربة التخطّي إلى فاعليّة نافية قوامها التّدنيس.

1 موريس بلانشو، ميشيل فوكو كما أتصوره، ترجمة ماجدة إبراهيم، مجلّة "أفكار"، العدد 139، أيلول 1999، تصدر عن وزارة الثقافة بالمملكة الأردنية الهاشمية، 71.

الكتابــة السينمائيّــة

1. السّرد المسرحيّ والسّرد الأدبيّ والسّرد السّينمائيّ:

ما معنى قولنا « بناء الدّوالّ السّرديّة في المادّة السّينمائيّة» ؟ وكيف نبني شكلاً سينمائيًا من وجهة نظر كاتب السّيناريو والمخرج؟

لنعد إلى المثال الذي سقناه سابقاً بخصوص المرحلة الأولى من فيلم (North By Northwest). هذا ما تقوله تلك المرحلة، أي ملخّصها (Synopsis)، نوعاً ما: ر. ترنهيل رجل في الأربعين من عمره محسود بكلّ شيء. إذ يؤدّي مهنة يحسده النّاس عليها: فهو رجل إعلانات. ونجاحه لدى النّساء يحسده الآخرون عليه. ويتمتّع بسلطة على كلّ النّاس وبالتّالي فهو محسود. لكن سلطته مهدّدة من الدّاخل نفسه، لأنّ ر. تورهيل (R. Thomhill) ليس سوى طفل من النّاحية السّيكولوجيّة. وسوف يقع ضحيّة لبس (Quiproquo) سيقلب حياته رأساً على عقب.

كيف السّبيل إلى إظهار هذا كلّه؟ في البداية يجد كاتب السّيناريو نفسه مثله مثل الرّوائيّ والمؤلّف الدّراميّ أمام مشكلة عليه حلّها. فعليه أن يتخيّل الحالات (Situations) والأفعال (Actions) والحوارات، والملحقات والشّخصيّات الثّانوي والدّيكورات، إلخ. التي ستسمح له بجعل قوّة روحيّة ملموسة (وهي قوّة مجروحة سرًّا).

مثلا، ر. تورهيل سيكون طويلا، أنيقا، جميلاً، متكلّماً، الخ.. ومكتبه واسع بشكل مثير، تساعده سكرتيرة تطيع أوامره، وعنده بوّاب يحيّيه باحترام، ويصل إلى مواعيده متأخّرا، ومع ذلك فلا يوجّه إليه أحد سوى ملاحظة لطيفة، الخ..

لكنّه يشكو من نقص لا يعرفه أحد. لأنّ روجيه لم تكتمل رجولته بعد. عندها نختلق قصّة أنّه لم يتزوّج بعد (أو أنّه مُطلّق)، وفي كلّ الأحوال ليس عنده أولاد. ثمّ أنّه يسكن عند أمّه وهي أمّ متسلّطة إزاءه، قليلا. وحينما كان روجيه يسعى إلى الاتّصال هاتفيّا بأمّه، حسبه البعض شخصا آخر، فقام جاسوسٌ باختطافه.

هذه هي السكّة السّرديّة لهذه المرحلة الأولى من الفيلم. وقد تكون هناك سكك أخرى طبعاً. لكن إذا نظرنا إلى هذه كما هي فسنجد أنّها تناسب الرّوائيّ كما تناسب كاتب السّيناريو. لكنّها أقلّ ملاءمة ربّما بالنّسبة للمؤلّف الدّراميّ لوجود مشهد تجري أحداثه في الشّارع وفي سيّارة أجرة، وبسبب تبدّلات الأماكن الهامّة، ووجود خمسة أو ستّة ديكورات خلال بضعة دقائق قصيرة. لكن المسرح قادر على إيجاد حلّ آخر لهذه المشكلة فنتجنّب الشّارع والتّاكسي وتبدّلات الدّيكور، ونبقى في مكتب روجيه الذي يمارس قدراته عن طريق الهاتف، والهاتف الدّاخليّ والسّكرتيرات، الخ...

أمّا الرّوائيّ، من جانبه، وقد رأينا هذا في القسم الثّاني من الكتاب، فلا يهيمن على العالم وإنّما على قرينه الكلاميّ، وهي هيمنة لا حدود لها. إذ يكفي الرّوائيّ أن يعلن عن الأشياء حتّى تكون حقيقيّة. وعلى هذا يكفي أن يكتب: "وكان روجيه يسكن مع أمّه" حتّى تُفهم المعلومة وتحفظ. ويمكن للرّوائيّ أن يستكمل قائلاً:

"كان روجيه يسكن مع أمّه في شقّة فاخرة في حيّ إيست إند (East End)". ويمكنه أن يقول أنّ هذا السّكن استمرّ بعد موت والد روجيه أو طلاقه من زوجته، أو هكذا كانت حياته دائماً، الخ. بل ويمكن إضافة تعليق شخصيّ "وهي حالات هي اليوم أقلّ ندرة ممّا نعتقد". أو يمكنه الدّخول إلى وعي روجيه فيقول "كان روجيه ينزعج أحياناً من هذا الارتباط الكبير الذي كان يجد نفسه فيه"، أو عكس ذلك، "كان روجيه يستمتع غالباً بدرجة الشّعور القويّ الذي كان يربطه بأمّه".

هذه الجمل كلّها ممنوعة على كاتب السّيناريو وعلى الدّراماتورجي. فكاتب السّيناريو لا يستطيع أن يكتب في عمود الصّورة: **"كان روجيه يسكن عند أمّه"** أو: **"وكان يشعر بفرح كبير لهذا السّكن"**. كاتب السّيناريو مُلزم بأن يُرينا أنّ روجيه يسكن عند أمّه ولا يكفي أن يكتب ذلك.

لكي يتمكّن كاتب السّيناريو من تمرير المعلومة فإنّه يملك كالمؤلّف الدّارميّ وسيلتين. فإمّا أن يُرينا أنّ روجيه يسكن عند أمّه عبر مشهد ضمن ديكور الشقّة (وهما يتناولان طعام الإفطار معاً)، أو يُسمِعُنا أنّ روجيه يسكن عند أمّه لأنّه (أو لأنّ أمّه) يُعلم طرفاً ثالثاً بذلك، أو يُلمح إليه. وفي الحالتين،يطلبُ إلى الممثّل بأن يجعلنا نحسّ، عن طريق أدائه، بالشّعور، وبالفرح أو بالانزعاج الذي يعانيه جرّاء هذه المُساكنة.

إذاً، كاتب السّيناريو يملك الحرّيات السّرديّة التي لا يملكها الكاتب المسرحيّ: وهو كالرّوائيّ قادر على الانتقال خلال لحظة من فضاء لآخر، أي أنّه قادر على التّنقّل في فضاءين مختلفين (توليف موازٍ) وأحياناً ثلاثة فضاءات (لانغ Lang في فيلم مابوز (Mabuse) وكاتب السّيناريو كالرّوائيّ، يستطيع أن يتنقّل خلال جزء من الثّانية، من النّهار إلى اللّيل ومن الصّيف إلى الشّتاء. الفضاء والزّمن تحت تصرّف الرّوائيّ، مثلما هما تحت تصرّف كاتب السّيناريو. ولكليهما الحقّ نفسه والحرّية نفسها للانتقال فيهما.

لكن كاتب السّيناريو لا يملك كلّ الحرّيات التي يملكها الكاتب، لأنّه في الوقت الذي يكتفي فيه الكاتب بالقول، فإنّ على كاتب السّيناريو أن يعمل ويُسمع. من هذه النّاحية يعتبر كاتب السّيناريو أقرب إلى الكاتب الدّرامي منه إلى الكاتب.

باختصار، في هذه المرحلة الأولى التي يتمّ فيها اختراع المسرود–«القصّ»، فإنّ السّرد السّينمائيّ يقترب تارة من الأدب وطوراً من المسرح بفضل الحرّيات التي يُعترف له بها وبسبب القيود المفروضة عليه.

لكنّ درجة القرابة هذه أو هذه المسافة القائمة في بناء المجموع السّرديّ لا تكفي لتعريف العمل السّينمائيّ بحصر المعنى، لأنّ هذا العمل لا يبرز إلاّ في مرحلة ثانية:

2. مثال هيتشكوك (مكرّر)

ما أن نصل إلى إقرار ما نريد إظهاره وإسماعه، يجب أن نحدّد أيضا كيف نُري ونُسمع عبر المادّة السّينمائيّة، أي عبر مُعالقة الحركات الفضائيّة–الزّمانية.

نعيد عليكم هنا ما يفعله هيتشكوك في هذا المجال:

ممرّ رخاميّ في أحد المباني الفاخرة. في العمق ترى أبواب المصاعد الكهربائيّة وهي تفتح. حشدٌ من الأطر الشّابّة الدّيناميكيّة تخرج منها، بسرعة وبقوّة. لكن صورت روجيه تونهيل الذي يطغى على الأصوات وحتّى على ضجّة الخطوات، يشغل اللّقطة الصّوتية الأولى، مع أنّ روجيه نفسه لا يزال غير مرئيّ.

ثمّ يظهر وهو لا يزال يملي على سكرتيرته اللاّهثة إلى جانبه. الآن، وبعد أن صرنا نراه، يطغي روجيه على الآخرين: قامته وأناقته ومشيته المرنة السّريعة تجبرنا على ألاّ نزيح أنظارنا عنه. صوته أيضاً الذي لا يكفّ عن الإملاء يجعلنا نتعلّق به بإعجاب.

يجتاز المرّ ويدفعنا معه عبر البهو، نحو الرّصيف وهو لا يزال يُملي تعليماته. ربّما ماغي Maguy، سكرتيرته، صارت تشتكي من البرد والتّعب، فقد استولى روجيه على سيّارة أجرة كان شخص آخر قد سبقه إلى إيقافها. يستمرّ إملاء الرّسائل في سيّارة الأجرة وكذلك الأوامر الكلاميّة المتعلّقة بمختلف التّفاصيل الشّخصيّة التي تمسّ علاقات روجيه بالنّساء وبأمّه وببطنه (الذي يكبر...)

إنّ رواية فِلم ما بالكلمات يشكّل مخاطرة، في الوقت الذي نُجهد فيه أنفسنا لإبراز أنّه لا يمكن اختصار الخصوصيّة السّينمائيّة بالكلمات.وسأحاول القيام بذلك بفضل الملاحظات السّابقة:

حركات الصّوت وحركات الصّورة:

يكون الصّوت كلّه حاضراً (In). فنحن نسمع ما نرى ونرى ما نسمع: روجيه يملي، يتكلّم، الخ...

ومع ذلك فالفعل الصّوتيّ (إملاء الرّسائل، الحوار) لا يختلط بالفعل المرئيّ (مسار الفضاء، جمهرة النّاس، الشّارع، سيّارة الأجرة الخ...)، الفعلان متزامنان، لكنّهما مختلفان. صحيح أنّ روجيه يملي لكنّه في الوقت نفسه يفعل شيئا آخر. وهذا الفعل المزدوج يهدف إلى إبراز قدرة روجيه وقوّته وبرنامجه الكثيف الذي لا يجد مع ذلك صعوبة في إشغاله.

ملاحظة: نشير بشكل عابر، لكنّنا سنعود إلى هذا الأمر لاحقاً متسلّحين بحجج أكثر، إلى الضّرورة المطلقة، بالنّسبة لمرحلة كهذه، إلى كتابة السّيناريو في عمودين، نخصّص الأوّل للصّوت والثّاني للصّورة، وذلك لأنّ أشياء مختلفة تحدث في الوقت نفسه، في العمودي. كما نشير إلى أنّ المعنى يلدُ من التقاء هذين الشّيئين المختلفين (روجيه يملي رسالة غرامية، وفي الوقت نفسه يصدم أحدهم ويلقى بنظرة على الصّحيفة). والسّينما التي تعتمد على عمود واحد فقط ما هي إلاّ سينما كسولة على الأقلّ في الوقت الذي تتصوّر ذلك فيه.

حركات الكاميرا:

في هذا الجزء كلّه من المرحلة تنظر الكاميرا إلى روجيه مواجهة تقريباً. وتقع تحته بقليل كما لو كنّا أصغر منه، لكنّ المهمّ أنّ الكاميرا تتراجع. تتراجع باستمرار. ويبدو أنّنا عاجزين عن كفّ النّظر إلى روجيه ومضطرّين إلى أن نترك المجال حرًّا في الوقت نفسه. إذاً، فنحن نتراجع في مقابله. في خضوع الكاميرا هذا لروجيه تورنهيل، وفي هذه العبودية التي يخضع لها النّظر والسّمع، هناك شيء من البلادة والغباء والإعجاب والقمع. واللّعبة الدّعائيّة تُمسك بنا تحت إغرائها، فتبهرنا وتحقّق أمانينا.

الحركة الصّوتية للمراقب (Observé):

– إنّه مُحاط لدرجة أنّ الآخرين قد وضعوا في موقع ثانويّ.
– تقدّم في الفضاء ولا شيء يوقفه إنّه يطوف بخطوات واسعة، مرتاحة، كلاً من الممرّ والبهو والرّصيف.
– يستولي على سيّارة أجرة: إشغال جسديّ لفضاء جديد.

تركيبة الحركات الفضائيّة:

اللّقطات الطّويلة المُصاحبة الخلفيّة (Travellings) للكاميرا تتلاحم لتبني في نهاية الأمر، هذا الزّوج، هذا الاشتباك بين تقدّم روجيه والتّراجع المأسور للمشاهد.

لكنّ هذه الحركة الخلفيّة للكاميرا، وهذا التّراجع لا يتضمّنان معناهما في حدّ ذاته. فيجب أن تُفهم الحركة وتتمتّع بقوّتها في كنف الحركة العامّة للمرحلة كلّها، لا سيّما مع حركة النّهاية التي هي تماماً العكس.

في نهاية المرحلة يخرج المرموق روجيه وقد وقع ضحيّة لبس ما مُحاطاً بجلوازين (Sbires) يحملّ كلٌّ منهما مسدّساً مغروزاً إلى جانبه. وإليكم كيف تمّ تصوير ذلك: في بداية اللّقطة روجيه يملأ الإطار (Plein cadre). لا يزال يتقدّم بخطوة واثقة نحو الهاتف. الكاميرا تتراجع أيضاً مأسورة ومبهورة.. لكنّ يداً تدخل إلى المجال من الأعلى إلى اليمين. يد توقف روجيه، يدٌ توقف روجيه بحركة، وبضغط واضح. تتوقّف الكاميرا أيضاً، في اللّحظة نفسها.

كانت حياة روجيه في طريقها إلى الاهتزاز، وسلطته تخرج من يده. وها هو ملك الحركة مُسمّراً. إنّه العالم معكوساً، الكاميرا، ببطء، تتسبّب بانقلاب شامل من خلال حركة دائريّة (Pano) واسعة. وبينما كان الجاسوسان يقتادان روجيه بالقوّة، تأتي الكاميرا عن طريق لقطة ترابطيّة (Accord) في المحور، لتنزرع في خاصرتيه، ثمّ تتركه، وهي مسلّطة إلى ظهره. يبتعد في عمق المجال. ها نحن نجد أنفسنا في وضع معاكس لوضع البداية. فهذا روجيه تورنهيل، رجل الإعلان اللاّمع لم يعد سوى دمية (لكن ألم يكن كذلك دائماً حتّى الآن؟...)

كما نرى، فإنّ جواب هيتشكوك كان كاملاً بشكل رائع. كانت المسألة ترجمة سيكولوجيّة، أي سيكولوجيّة ر. تورنهيل والمشاعر التي تولّدها في الحركة الفضائيّة–الزّمانية. ليس فقط كما كان لمخرج مسرحيّ أن يقوم بذلك، أي قيامه بتسجيل حركات روجيه في الفضاء، إنّما من خلال تسجيل تلك الحركات في حركة أخرى، هي حركة المراقب، وهو أمر لا يمكن للمسرح القيام به أبداً.

هذه العلاقة بين حركة ر. تورنهيل وبين حركة الكاميرا–اللاّقط هي الجواب السّينمائيّ الكامل على المشكلة السّرديّة. لكن السّرد الأدبيّ يختلف عن السّرد السّينمائيّ، لأنّهما يستخدمان موادّ مختلفة. الكلمة، هي مادّة الكاتب حيث يقيم سرده عن طريق بناء الكلمات وإيجاد التّوازنات والإيقاعات، والأوزان الكلاميّة.

لكن ماذا عن السّينمائيّ؟ الشكل السّينمائيّ يعني بناء استراتيجية للإدراك الحسّي، واستراتيجيّة الإدراك الحسّي تعني ترابط وجهات النّظر وطرائق الاستماع وهي حركة تشكيليّة مجرّدة لوجهات النّظر/طرائق الاستماع التي يتمّ إدراك الفعل من خلالها. و يستخلص الكاتب من مقدمته النتيجة التالية قائلا: "تترتّب على هذا التّعريف نتيجة أساسيّة: **ليس الفعل هو السّينمائيّ، إنّما السّينمائيّ هو استراتيجيّة الإدراك الحسّي التي قُدّم ذلك الفعل من خلالها**". ويؤيّد حكمه بقوله: "لهذا يمكن أن يكون هناك مُطاردات (وهو فعل تشتهر به

السّينما بلا منازع) تنهكك ضجراً، ومراحل من الكلام المتبادل بين ممثّلين أو ثلاثة (وهو فعل مضادّ للسينما بلا منازع)، وقد يكون كلاماً ممتعاً كما في فِلم ليلتي عند مود. وطبعاً المتع لا يأتي أوّلاً ممّا يقوله الممثّلون، إنّما يأتي بشكل أساسيّ من الطّريقة التي يتمّ تصوير الممثّلين بها (مشهد الغرفة الذي يدور بين ميشيل وباتريسيا في فِلم : "على حافة الإنهاك" (A bout de souffle).

ممّا تقدّم يتأكّد أنّ المادّة الخاصّة بالسّينما ليست الحركة وإنّما هي معالقة (Mise en relation) الحركات الفضائيّة–الزّمانية المرئيّة والصّوتية، حيث الأولى تتعلّق بما هو مدرك، أمّا الأخرى فتتعلّق بوجهة نظر المدرك (بكسر الرّاء) وطريقة استماعه: مطمح استكمال الإحاطة بالواقع (Bouclage du réel). وقد حدّد النصّ كيفيّة استكمال حين تحدّث عن عملية تسجيل الحركات في حركة أخرى. أي أنّه مع السّينما أصبح فعل المشاهدة يشاهد نفسه وأصبح غرض نفسه. فالكاميرا هي فاعل التّسجيل

الحركة النّاتجة عن التّقطيع–التّوليف:

هذه المسألة تتركّز على البناء الفِلميّ بين المراحل وفي دواخلها (Inter et intra séquentielle) ويمكننا صياغة المسألة ببساطة: هل يجب أن يكون التّقطيع مرئيّا؟ أم يُفضّل إخفاؤه؟

من المؤكّد أنّنا لا نملك جوابا موضوعيًا على هذين السّؤالين، لأنّها قضيّة اختيار، وقضيّة أسلوب. لكن ليس هناك من جواب إلاّ شخصيًا، مع أنّ المسألة مطروحة عالميًا. وحينما لا نقوم بحلّها، تراها وقد حُلّت من تلقاء نفسها. ويتمّ التّقطيع مع الأسف في الأغلب، بحكم العادة التّقاليد، وما إلى ذلك.

يُفضّل الأسلوب المناسب المرن حيث تُنسى تبادلات الزّوايا كلقطات التّرابط (Accord) القاسية جدّاً، وباختصار، تُفضّل الانسيابيّة. لأنّ اللّقطة–المرحلة (Plan-séquence) تقدّم إمكانيات جميلة. فحينما يكون لا بدّ من تغيير اللّقطة، فإنّنا نجهد أنفسنا في إخفاء التوقّف (Césure) الفضائيّ أو الزّمنيّ عن طريق لقطات ترابطيّة في الحركة، وبناءات خطّية (Graphique) متجاورة، أي متشابهة.

هل يُفضّل التّقطيع الذي يحترم المعنى الأوّل للعبارة ويُمكن أن يبدو أحياناً أقرب إلى صنع الزّوايا (Equarrissage)؟ ينبغي أن نقوم بالعكس، أي أن نُبرز تغيّرات سلّم اللّقطة والتّشديد على الحذف (Ellipse)، الخ.. وكمثال على هذا يمكن رؤية بعض المراحل في أفلام بريسّون ورينيه و وويلز ... طبعاً، ليس وارداً بالنّسبة إلى كاتب السّيناريو أن يدخل تقنيّة مجدّدة للكتابة القديمة، لكن عليه أن يعلم أنّه منذ الكتابة السيناريوية، تكون هذه المسائل موجودة ومحلولة جزئيًا، في القصد الجماليّ (Intention esthétique) وأنّ عليها أن تكون كذلك لإخفاء اللموسية (Concrétude) والدقّة في الكتابة السّيناريوية والتّهيئة للتّقطيع.

إنّ المسائل التي يطرحها التّقطيع–التّوليف على البناء الدّاخليّ للمرحلة تطرح نفسها أيضا على البناء البيْمرحليّ (Intersequentielle)، مع فارق أنّ اللّقطة التّرابطيّة (Raccord) البيْمرحليّة يصعب أن تكون غير مرئيّة، بل ينبغي الإشارة إليها تحت طائلة عدم المقروئيّة (عدم الوضوح) (Illisibilité).

ومن هنا فإنّ اللّقطات التي تربط بين مرحلتين بعلاقة متميّزة جدًا، من كلّ النّواحي المكنة (كتابة، ألوان وحركات، أصوات...) وتُصبح مواضع لاحتمالية دلالية عالية في البنية العامّة للفِلم. وعلى كاتب السّيناريو الذي ينظّم المراحل أن يتذكّرها في بداية وعند نهاية كلّ مرحلة. هاكم هذا المثال فقط:

في نهاية المرحلة الأولى من فِلم السيّد كلين (M. Clein) (زيارة « الحالة المشبوهة» إلى المستشفى) يبني لوزي (Losey) لقطته الأخيرة على بنية كتابية، ملوّنة ومسموعة، تكرّرت تماماً إنّما بشكل معكوس في اللّقطة التّالية (اللّقطة الأولى من المرحلة الثّانية). هذه اللّقطة التّرابطيّة هي شكل موضوع الفِلم أي القرين (Le double): كلين اليهوديّ وكلين غير اليهوديّ، إنّه الشّخص نفسه، إنّما بشكل "معكوس".

إذاً، في السّينما يفصح التّشكيل المرئيّ عن نفسه على شكل مجموع عناصر التّشكيل الرّسميّ [من الرّسم] (Picturale) الذي يُضاف إليه مجموع العناصر المرئيّة النّاشئة عن انتقال وجهة النّظر في الزّمان وفي الفضاء، وكافّة الآثار التي يمكننا استخلاصها من هذا الانتقال. لكن هذا المجموع لا يعني كلّ التّشكيل السّينمائيّ، أو بالأحرى أنّه لا يدلّ إلاّ على تشكيل السّينما الصّامتة.

على التّشكيل (Plastique) (أي فنّ إضفاء شكل ما على مادّة معيّنة) السّينمائيّ أن يتضمّن طبعاً، مجموع المعايير المسموعة التي حان الوقت لكي نتحدّث عنها قليلاً.

الصّوت (Son):

غالبا ما تغطّي امبريالية الحوار على أهمّية الصّوت مع أنّه ينطوي على أهمّية عظيمة. لهذا يطلق غالبا على السّيناريو اسم "الاستمرارية الحوارية" (Continuité dialoguée)، وهذا تعبير جميل على التّقدير الذي يُكنّ لبقيّة المسموع (Le reste du sonore)! مع أنّ المسموع يشكّل النّصف الآخر للعمل الفِلميّ (Le filmique)، مثلما أنّ الدّم الذي يجري في العروق يشكّل النّصف الآخر للجسد الحيّ. وإذا نسينا الصّوت لا يعني أنّنا نصنع نصف السّينما، بل سينما ميتة.

وبالتّالي فإنّ الاهتمام الذي ينبغي أن يوليه كاتب السّيناريو إلى الصّوت هو نفسه الاهتمام الذي يجب عليه إيلاؤه إلى الصّور. وهذا يعني أن نعود إلى قراءة كلّ ما كُتب عن الدّيكورات والشّخصيّات والزّمن... الخ، وأن نتساءل عن الأصوات التي سنرفقها بها.

ليس هناك صورة لا يطرح عليها سؤال عن الصّوت الذي يرافقها. أو بالأحرى الأصوات، لأنّ الشّريط-المصوّر إذا كان لا يُقدّم أبداً سوى صورة واحدة (باستثناء حالات نادرة في الطّبع المطابق Surimpression)، فإنّ الشّريط-المسموع، بالمقابل، يقوم على عدّة معايير (ثوابت) متزامنة: الجوّ العامّ (Ambiance)، الموسيقى، المؤثّرات، وفترات الصّمت.

أ. المعايير (الثّوابت) الصّوتيّة

الأجواء العامّة (Ambiances):

مهما كان الحوار طاغيا، فإنّ الأجواء العامّة تحتلّ، من النّاحية الكمّية، مكانة أهمّ من تلك التي يحتلّها: إذ لا وجود للقطة مرئيّة في غياب الجوّ الصّوتيّ العامّ.

كيف نسمع صوتاً آتياً من أعماق العالم؟ وكيف نسمع الضجّة في الشّارع، وفي الرّيف، وفي غرفتنا عند المساء أو في موقع عملنا؟ إذ مهما كانت الشّخصيّة، ومهما كانت تعمل، فإنّها غارقة في نور الأصوات. لكن ما هي هذه الأصوات؟

وكيف نختار، مع بريسّون (Bresson)، طريقة معالجة الأجواء العامّة بشكل أكثر داخليّة، باعتبار أنّنا ندركها من خلال الشّخصيّة وعبر مصفاته؟ أم أنّنا نختار موضوعيّة الاستماع إذا كانت موجودة؟

من المكن أن لا تلتقي الصّورة والأصوات التي يرتاح لها خيالنا، مع بعضها. فقد نحبّ مقهى معيّناً بالنّسبة إلى الصّورة، لكنّنا لا نحبّه بالنّسبة إلى الصّوت. وقد نُحبّ واجهة مبنى باريسيّ من القرن الثّامن عشر في شقرة مساء خريفيّ، أو نفضّل ألوان تشرين القاتمة... وقد نحبّ صوت (الفيديو كليب) الرّاعد الموضوع في الطّابق الأرضيّ.

كم من المعاني نجده في تلك الأجواء الصّوتية وفي علاقتها بالصّورة.؟

الموسيقى:

هناك مسألة نظريّة هيمنت على قضيّة الموسيقى في السّينما. ومن المفيد أن نذكّر بها وأن نتعلّم منها كيف نحدّد موقعنا إزاءها.

هل يجب أن نبرز ظهور الموسيقى في الشّريط-الصّوتيّ بسبب سيناريو (موسيقى « سرديّة» (Diegetique)، أم يمكننا إدخال عناصر موسيقيّة لمجرّد قيمتها الانفعالية، دون أن يكون لأصل هذه الموسيقى مبرّر سناريويّ (موسيقى"غير سرديّة Non-diegetique ") ؟

لو كرّسنا لهذا الموضوع فصلا طويلا لما وفيناه حقّه، ليس للإجابة على هذا السّؤال الذي لا يستدعي سوى أسئلة فرديّة، ولكن لطرح الرّهان الجماليّ الذي يقتضيه هذا السّؤال بشكل ملائم، ومع ذلك، لا بدّ من كلمة. إذا كان هذا السّؤال يطرح بشكل يخصّ الموسيقى أساساً، وليس النّتائج، فذلك لأنّه في العروض الأولى للسّينما، قد بُولغ إلى حدّ الإفراط باستخدام الموسيقى لدعم آثار الصّورة بشكل عشوائيّ. إن مثل هذا الغزو الموسيقيّ الذي كانت هوليود ومن ثمّ الجماليّة المرئيّة، مروّجتين أساسيّتين له، كان يستدعي بالفعل، ردّ فعل دفاعيّ جاء للمحافظة على ضرورة الانسجام الجماليّ، والصّرامة في استخدام الموسيقى.

النّقطة الثّانية التي يجب أن نثير حولها الانتباه تتعلّق بطبيعة الموسيقى وبنمط العلاقة التي نُريد لها أن تقيّمها مع الصّورة. لا شيء يمضي إلى الشّيخوخة أسرع من موسيقى ما. إنّ ما يسبغ المتعة المتواطئة لموسيقى فِلم لدى عرضه للمرّة الأولى، غالبا ما يبرز الجانب المبتذل (الذي عفّى عليه الزّمن) بعد عشرة أو عشرين عاما. والعلاقة العاطفيّة التي نقيمها مع الموسيقى الدّارجة هي علاقة حميمة وعارضة في آن معاً، وهي عميقة وخاطفة في الوقت نفسه.

وسواء استخدمت الموسيقى في الشّريط الصّوتيّ بشكل واسع أم بتقتير، يجب أن تكون موضوع اهتمام حادّ من قبل كاتب السّيناريو الذي لا يمكن أن تقوده إلاّ ثقافة موسيقيّة حقيقيّة.

وكما أنّ مسؤول التّصوير يعتبر موسيقيّا للضّوء، لأنّه يكتب توليفها (Partition)، فعليه أن يكون أيضا رسّاما للموسيقى لأنّه يكتب ألوانها.

المؤثّرات (Effets):

- إمّا أن تنتمي هذه المؤثّرات إلى الجوّ العامّ (Ambiance) بحيث تأتي لتشكّل فيه حالة خاصّة كاللّقطة القريبة (Gros plans). ففي الرّيف هناك نباح الكلب، وصوت المنادي، وضجّة المحرّك... في هذه الحالة ينطوي دور المؤثّرات على الإشارة إلى منظره خاصّ، وإضفاء تلوين عاطفيّ، وإيقاع صوتيّ... وهي ترافق سير الصّورة وتحدّدها تبعا لسلسلة غنيّة جدًّا على كاتب السّيناريو أن يأخذ من هذه الصّورة عدداً كبيراً من المؤثّرات.
- أو أنّها لا تنتمي إلى الجوّ الصّوتيّ العامّ، وإنّما تُسجّل فيه بدون مسوغ. في هذه الفئة الثّانية من المؤثّرات، يجد كاتب السّيناريو عددا كبيرا من الذّرائع ليمرّر مقاصد يصعب الإحساس بها لو اتّبع طريقة أخرى. هذا النّمط من الصّوت يمكنه إدخال العودة إلى الماضي (الاسترجاع) (Flash-back)، أو أنّه يمثّل في حدّ ذاته استرجاعا للماضي، الخ..

وللإيجاز، نقول إنّ مثل هذه العناصر الصّوتيّة تسمح بوضع دلالة إيحائيّة في داخل نفس المرحلة المرئيّة والصّوتيّة للفضاءات وللأزمان المختلفة أو أنّها توحي بداخليّة الشّخصيّة، وما إلى ذلك.

الحوارات (Dialogues):

إنّ وضع الحوارات قبل فترات الصّمت تماماً، يدلّ على أنّه يجب دائماً اعتبار الكلام في السّينما على أساس الصّمت، وأن نحذر من السّينما التي تكثر من الكلام. فالسّينما الثّرثارة ليست بالضّرورة هي السّينما التي تتكلّم كثيراً. فالمخرج روهمر (Rohmer) في فِلمه ليلتي عند مود (Ma nuit chez Maud) أو المخرج و. آلن (W. Allen) يضعان شخصيّات تتكلّم بغزارة، لأنّ لديها كلاما كثيراً تقوله. لكنّ السّينما الثّرثارة هي تلك التي تستخدم الحوارات لأنّها عاجزة عن إفهام نفسها بطريقة أخرى. وكما رأينا سابقا فإنّ الحوارات، ولعبة المثّل النّاطق، تتعلّق بالمادّة المسرحيّة أكثر من تعلّقها بالمادّة السّينمائيّة.

وبالنّتيجة، حينما نلجأ، في السّينما، إلى الحوار والممثّل، باعتباره متكلّما لحلّ قضيّة سرديّة ما، فهذا غالبا ما يشكّل علامة على فقر في الإبداع السّينمائيّ.

من المؤكّد أنّنا لا نقصد الحكم على كلّ حوار لأنّه غير سينمائي ! لكنّنا نريد الإشارة إلى أنّ اللّجوء إلى الحوارات، يشكّل في أغلب الأحيان عمليّة غير سينمائيّة،لأنّه لجوء إلى السّهولة. أحياناً يكو اللّجوء إلى السّهولة ضروريّاً لتسريع المسرود (القصّ) (Récit) وقد لجأ إليها كبار المخرجين، ومنهم هيتشكوك الذي اعتاد عليها، وله في ذلك أسبابه الخاصّة. فهي –أي السّهولة– تُكسبه وقتا يكرّسه فيما بعد إلى خصوبة الترقّب (Suspens) المعروف بها.

لكن عموما، فإنّ الحوار الذي يأتي لسرد القصّة أو الإفصاح عن شعور الشّخصيّة، أو ليفسّر ما حدث، أو لإفهام الغموض (Ellipse)، الخ. فإنّه باختصار يؤدّي وظيفة سرديّة، والحوار النّفعيّ يعبّر دائما عن ضعف سيناريويّ.

إذا تجنّبنا هذا الفخّ الكبير، تظلّ كلّ الخيارات ممكنة بدءا بالسّينما اللاكلاميّة (Averbal) (م. دوفيل M. Deville) في فِلم العصابة الصّغيرة (La Petite Bande) حيث لا تسمع كلمة منطوقة، وانتهاء بفيض الكلام عند بيرغمان (Bergman) (مشاهد من الحياة الزّوجيّة). لكن علينا النّصح بالتّروّي في ما يخصّ الحوار بل وبالحذر. فإذا استطاعت مهنة كاتب الحوار أن تتشكّل بموازاة تشكّل مهنة كاتب السّيناريو، لكن بمعزل عنها، فذلك لأنّ الحوار يسبّب مشاكل ذات نمط خاصّ جدّا.

ينبغي اختصار عمل اللّغة الكلاميّة بقدر الإمكان في السّرد السّينمائيّ. وكذلك اختصار التّبادل الحواريّ إلى حدوده الأساسيّة واتّباع مثال بريسّون، اللّهم إلاّ إذا كنّا متمكّنين من ناحية النّوع، ونحسّ بالارتياح في ممارسته (لكن لا شيء أسهل من الشّعور بالارتياح في الحوار، ولا شيء أدعى إلى الخداع من مثل ذلك الارتياح) يجب إذن الابتعاد عن الحوار الأدبيّ المزيّن (Rohmer) كما يجب الابتعاد عن «العاميّ» والمستهلك، وعن الذين يزعمون أنّه «لغة العامّة» (إذ ليس هناك إيقاع يخلو من الانسجام كالإيقاع«الواقعيّ» في هذه القضايا: كعبارة بينكس Beneix «بئس الـ ! «Et merde التي تطفح بالنّشاز). وإذا قلنا لكم التزموا لغة متوسّطة، مكثّفة، بلا إفراط، وفي حدود الرّتابة فإنّنا لا نقدّم لكم نصيحة متهوّرة، لكنّ هذا أفضل ما يُقال لمبتدئ بل حتّى لمتقدّم حول موضوع دقيق كموضوع الحوار في السّينما.

فترات الصّمت (Les silences):

خامس وآخر المعايير الصّوتيّة، والمنسيّ أكثر من غيره هو الصّمت، أو فترات الصّمت. والاقتراح الدّلاليّ لا ينطوي على أيّ تناقض. الصّمت يشكّل حالة خاصّة من حالات الجوّ العامّ، أو سلسلة من الحالات الخاصّة. هاكم مثالا واحدا فقط: بين صمت الظّهيرة صيفاً في الرّيف، وصمت اللّيل في قلب مدينة عند السّاعة الثّانية صباحاً، فإنّ النّوعية الصّوتية لا تكون نفسها.

وهنالك مجموعتان كبيرتان من الأسئلة حول فترات الصّمت.

- الأولى تتعلّق بموقعها في الإيقاعيّة العامّة (فنّ النّظم العامّ La rythmique) وفي الدّلاليّة (Sémantique) العامّة للشّريط الصّوتيّ. أين نضع الصّمت أو فترات الصّمت ومتى؟
- الثّانية تتعلّق بالطّبيعة الصّوتية لفترات الصّمت هذه.

كلّ سؤال من هذه الأسئلة، لا سيّما الأوّل، حول القيمة الدّرامية لفترات الصّمت يستحقّ دراسات كاملة. لكن أيضاً لا يكفي الإعلان عن قائمة المعايير الصّوتيّة بشكل برقيّ. بل يجب أن نذكّر بالاهتمام السّيناريويّ لتشكيلها. لأنّ المعنى الذي ستكتسبه تلك المعايير وتعطيه يتعلّق بها في نهاية المطاف.

ب. التّشكيل الصّوتيّ:

يمكننا تحليل التّشكيل الصّوتيّ، كتحليلنا لتشكيل الصّورة بطريقتين:

التّشكيل السّكوني:

نقول إنّ للضّوء نسيجاً ومادّةً وبذرةً.. وهذه الاستعارات كلّها تصدق على الصّوت. ونقول أحياناً "جسد" (Chair) الصّوت. وعلى كاتب السّيناريو أن يذكرها بكلمة لتوجيه عمل مهندس الصّوت كما يوجّه عمل مسؤول التّصوير في خلق الضّوء.

ما هي النّوعيات الصّوتية المناسبة لهذه المرحلة (Séquence) أو تلك؟ وما هي الوحدة الصّوتيّة التي ينبغي إقامتها بين التّنوّعات المراحليّة؟

وكما نتحدّث عن اللّقطات المقرّبة (Gros plans)، واللّقطات الشّاملة (Plans d'ensemble)، فعلينا أن نتذكّر بأنّ الصّوت يعالج أيضا بلقطات ملموسة أو محكمة (Plans serres) "بالقرب من الجسد" (المرحلة الأولى من فِلم قطر منتصف اللّيل، أو، على العكس، بلقطات عريضة (Plans larges) مستدعياً بذلك حجوماً واسعة.

التّشكيل الحركيّ:

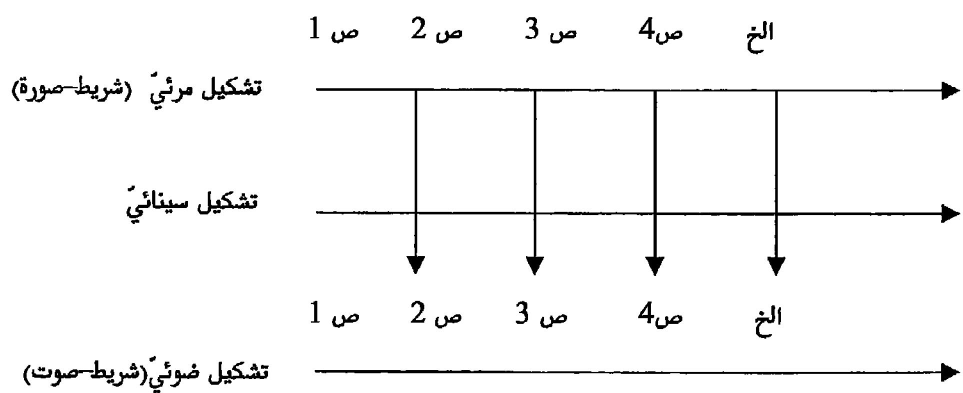
وكما هو الحال بالنّسبة إلى الصّورة، أيضاً هناك ثلاث لعبات ممكنة على الحركات الصّوتيّة:

- حركات المجال (اللاّقط) والحركات داخل المجال (الفعل) يمكنها أن تترك آثاراً للمعنى خصبة خصوبة تلك التي تحصل عليها من الصّورة:
- هناك بناءات جديدة ممكنة بين مختلف الثّوابت الصّوتية، وقد لجأ غودار، بعد رونيه كلير للاستفادة من إمكانياتها بشكل كبير (تحت سطوح باريس): جوّ المدينة العامّ أو التّأثير الصّوتيّ، يغطّيان الحوار بشكل جزئيّ، الخ...
- أخيرا، إن" مختلف اللّقطات الصّوتية في عمق المجال تقدّم أيضا 3 إمكانيّات تركيبات (Combinatoires) صوتيّة، على كاتب السّيناريو استخدامها لتكوين التّشكيل الصّوتيّ (السّاكن والمتحرّك).

التّشكيل السّينمائيّ:

لا يكفي أن نعرّف التّشكيل السّينمائيّ باعتباره مجموع التّشكيل المرئيّ والتّشكيل الصّوتيّ. لأنّ تعريفاً كهذا يفتقر إلى الدقّة ويُهمل الأساسيّ.

التّشكيل السّينمائيّ هو توليفة شَمِلة (Synthèse) مجرّدة 5أي لا مرئيّة ولا صوتيّة إنّما هي شملة عقليّة بحتة من التّأثيرات الجماليّة التي يثيرها، لحظة إثر لحظة، وخلال طيلة العرض، اللّقاء بين عناصر التّشكيل المرئيّ والتّشكيل الصّوتيّ في نقطة التقائهما (IN — في الدّاخل) أو في نقطة تباعدهما (OFF — في الخارج).



(صت = صوت، ص = صورة)

باعتبار أنّ ص 1 ليست مرتبطة حتماً بعلاقة تكرار دلاليّ بـ صت1، أو صت2، الخ...

ينبغي استخدام مفهومي IN وOFF بتحفّظ، لأنّهما مفهومان بدائيّان (Grossiers). وبنفس الطّريقة نقول إنّ الصّوت هو OFF لندلّ على الصّوت الذي، في داخل المرحلة نفسها، يصل إلى مصدر يقع ببساطة خارج اللّقطة (Hors-champ) كما نقول أيضاً عن OFF لتسمية صوت يحيل إلى مرحلة أخرى (مثل الاستعادة الصّوتية (Flash-back sonore).

IN لا تكون دقيقة كثيراً حينما يكون لدينا مثلاً، صورة موضوعيّة: س يسير في الشّارع، في منتصف الازدحام الخ، إنّما يكون الصّوت ذاتيًا: اللاّقط يسجّل ما يسمعه س أو العكس.

ليس وارداً هنا الذّهاب بعيداً في التفحّص النّقديّ لهذين المفهومين ولا تفكّر باقتراح مفهومات غيرهما حالياً. وأهمّية هذه الملاحظات تعود إلى أنّها كلّها تُرينا الثّراء العجيب الذي تقدّمه تركيبة الحركات الصّوتية والمرئيّة إلى كاتب السّيناريو، أي التّشكيل السّينمائيّ الذي يقوم بكتابة توليفته (Partition).

ونظراً لتعريف التّشكيل السّينمائيّ على أنّه التقاء متلازم بين معايير (ثوابت) صوتيّة ومرئيّة مختلفة، فإنّه من الواضح أنّ على السّيناريو أن يأخذ بعين الاعتبار، تعقّد هذه المعماريّة، على الأقلّ في مرحلة تكوّنها، لذا يجب حتماً توزّع الكتابة السّيناريوية بحيث تكفي نظرة واحدة لقراءة كلّ ما يظهر في الوقت نفسه في الصّوت وفي الصّورة.

صــورة	صــوت			
	حــوار	جوّ عامّ	مؤثرات	موسيقى
كلّ ما يظهر في الصّورة: – ديكور وملحقات – ممثّل (مشية، بذلة) – ضــوء – فعــل (انظر القسم الأوّل)				

ملاحظة: فترات الصّمت، المرصوفة تظهر بغياب المعايير الأخرى.

إنّ مثل هذه الطّريقة تقتضي وجود كاتب سيناريو يطرح على كلّ صورة سؤالاً عن علاقتها بالصّوت. لأنّ خيال كاتب السّيناريو لا يمكن إلاّ أن يربح من ذلك. وكذلك فإنّ الخلق السّينمائيّ لا يمكنه إلاّ أن يكتسب.

التّوليف (Montage):

لكن اللّقطة لا تقدّم المعنى العام للعمل، ولا تكتسب معناها بدورها، إلاّ من خلال العلاقة الفضائيّة– الزّمانية التي تربطها باللّقطات الأخرى كلّها في كنف البنية العامّة للعمل.

وهنا يبرز آخر عنصر سينمائيّ نوعيّ بفضله تتمتّع السّينما بإمكانية بناء علاقات بين الحركات في الفضاء وبين الحركات في الزّمن: أي التّوليف (Montage).

التّوليف هو المُعالقة العامّة بين كلّ اللّقطات، أي أنّه التدرّجُ الزّمنيّ العامّ للعلاقات القائمة بين الحركات الفضائيّة والحركات الزّمانيّة، وهو، في آخر المطاف إيقاع العمل ومعناه.

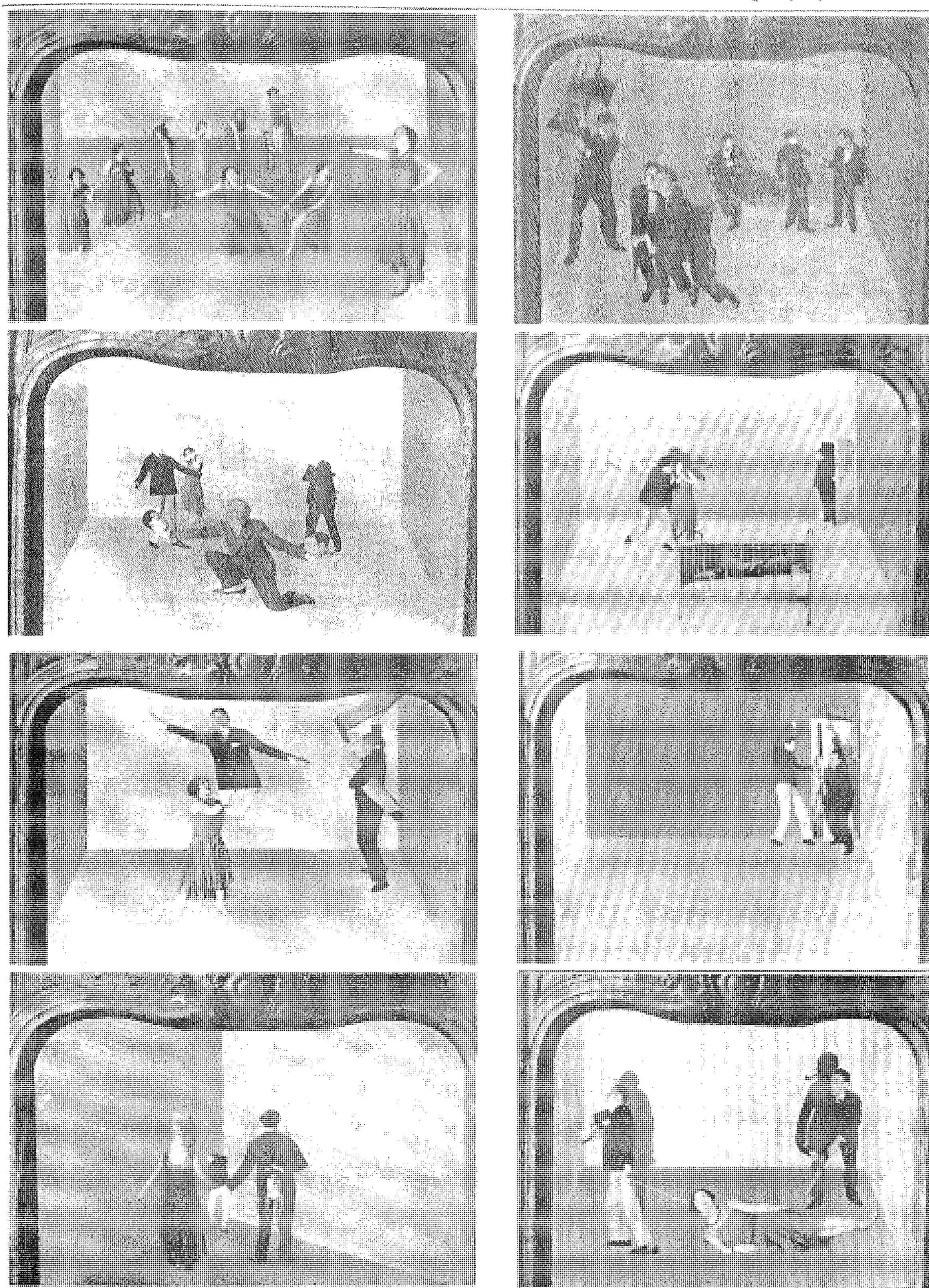
نتائج التّعريف:

بالنّتيجة تُعرف المادّة السّينمائيّة العامّة على أنّها المُعالقة المتزامنة في داخل اللّقطة، والمتتابعة في بقيّة اللّقطات، بين الحركات في الفضاء والحركات في الزّمان.

أو يمكننا القول أيضا: إنّ الفِلم هو نتيجة مُعالقة أربع حركات مع بعضها بعضاً. ثلاث من تلك الحركات متزامنة وهي:

- الحركة في المجال
- حركة المجال
- الحركة المسموعة التي تصاحبها في داخل وحدة تصوير المناظر: اللّقطة.
- أمّا الحركة الرّابعة فهي توليف اللّقطات في سلسلة سرديّة.

بيير مايّو، الكتابة السينمائية، ترجمة قاسم المقداد، منشورات وزارة الثقافة والمؤسّسة العامّة للسّينما في الجمهوريّة العربيّة السّوريّة،دمشق، 1997، ص ص 162–185 (مع التصرّف في ترتيب الصفحات).



Il s'agit bien, comme dit Artaud, de « rejoindre le cinéma avec la réalité intime du cerveau », mais cette réalité intime n'est pas le Tout, c'est au contraire une fissure, une fêlure. Tant qu'il croit au cinéma, il le crédite non pas du pouvoir de faire penser le tout, mais au contraire d'une « force dissociatrice » qui introduirait une « figure de néant », un « trou dans les apparences ». Deleuze, ***L'image-temps, op. cit.***, p. 218.

حاشيـــة

في الواقع، فإنّه إذا كان لفنّ التّصميم الصّناعيّ (الديزاين) فضيلة فإنّه لن يكون لها من الأسماء إلاّ الشّفافية والوضوح. إذ يمثّل التّصميم الصّناعيّ الحدّ الأقصى الذي بلغته الحداثة من عدم الإيمان بالعالم والحياة بمدلولهما الإستطيقيّ. والعالم ديمومة في حين أنّ حركة الدّنينة (La sécularisation)، منذ انطلاقها مع اليونان وإلى عصر سيادة المشهد الصّناعيّ، لم تنفكّ تطوّر الفاعليّة اللّدائنية اللازمة للتفضية (La spatialisation) . وفعلا، ففي سبيل مطابقة الوجود مع الوجود العمومي، دأبت حركة الدّنينة على تنزيل الدّيمومة تنزيلا مكانيّا واختزال الزّمان، تبعا لذلك، إلى بعد وحيد، هو الحاضر، أي إلى مجال موسوم بالتّجانس الذي بدوره يسمح بالمقايسة (La commensurabilité) والمعالقة. على هذا النّحو تمّ تحويل الدّيمومة المتعيّنة إلى ديمومة رمزيّة وتمّ الخلط بين الأنا الرّمزيّ والأنا الفعليّ.[1] لا بدّ مع ذلك من التذكير بأن رسّاما مثل "دي فنشي" لم يكن يشرط على الرّسم أن يرسم عقلية الإنسان إلاّ تمسّكا بالطّابع الخصوصيّ الذي تمثّله كلّ حالة فرديّة مأخوذة على حدة. ذلك، في نفس الوقت الذي يبحث فيه الرسّام، ضمن الخصوصيّ المذكور، عن شروط التّجربة. ومثل هذا الجمع بين المتعارضين لا سبيل إليه بدون تضمين الزّمان. ذلك أن المكان يحدّد فقط شروط التّجربة عموما في حين أنّ الأمر يتعلّق بالتّجربة الفعليّة بكلّ خصوصيّاتها. أي يتعلّق الأمر بضرب من الإجمال (Totalisation) الذي لا يندرج تحت لواء مفهوم أو نسق ما قبليين. وهو ما أشار إليه "بيير مايّو" في النصّ الوارد أعلاه بوصفه "قوّة روحيّة ملموسة، وهو كذلك ما يمكن تسميته بعبارة قديمة بقولنا عنه إنّه "جملة محسوسة"، أو بعبارة حديثة، فنقول "ديمومة". كيف إذن يمكن ملامسة الدّيمومة دون شطب فرادتها؟ الجواب هو الحدس. ورغم قدم القول بهذا الجواب، فإنه يرجع "لبرغسون" الفضل في تحيينه وفي تمهيد إعادة توظيفه من أجل سبر خصوصية الفعل السّينمائيّ.

في كتابه عن البرغسونية، يلاحظ""دولوز": "ليس الحدس هو الزّمان بالذات، إنه بالأحرى الحركة التي نخرج بها من زماننا الخاص بنا، **نستخدم بها زماننا لتأكيد وجود أزمنة أخرى**، فوقنا وتحتنا، وللإعتراف مباشرة بها"[2]. وبفضل الحدس يصبح بالإمكان تخطّي التّعارض بين اقتضاء المنهجيّة وبين المباشرة، أي بين المباينة (L'hétérogénie) وبين التّعدية (La transitivité). ولكن كيف يمكن ذلك سينمائيا؟

لا بدّ أوّلا، قبل الجواب عن هذا السؤال من تحديد المبدأ العامّ النّاظم لتطوّر الإبصار عموما. ونعني بتطوّر الإبصار اتّصافه بدقّة كلّما زاد مقدارها زادت رهافة حسّه. ولذلك يبدأ البصر، سواء ذلك على مستوى الأفراد أو على مستوى الجماعات، فظّا (Grossier) وينتهي إلطافيا. في ذلك يقول فوكو:

---

1 في نظر برغسون، يمثّل كانط نموذج المتورّط في هذا الخلط المشار إليه. يقول في شأنه:
« L'erreur de Kant a été de prendre le temps pour un milieu homogène. Il ne paraît pas avoir remarqué que la durée réelle se compose de moments intérieurs les uns aux autres, et qu'elle s'exprime en espace. Ainsi la distinction même qu'il établit entre l'espace et le temps revient, au fond, à confondre le temps avec l'espace, et la représentation symbolique du moi avec le moi lui-même. Il jugea la conscience incapable d'apercevoir les faits psychologique autrement que par juxtaposition, oubliant qu'un milieu où ces faits se juxtaposent, et se distinguent les uns des autres, est nécessairement espace et non plus durée. ». Bergson, ***Essai sur les données immédiates de la conscience***, P.U.F., 1970, p 174.

2 جيل دولوز، البرغسونيّة، تعريب أسامة الحاج، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، 1997، ص 31 (التشديد منّا).

« l'œil tient de sa faculté de regarder le pouvoir de devenir sans cesse plus intérieur à lui-même. Derrière tout œil qui voit, il y a un œil plus ténu, si discret, mais si agile qu'à vrai dire son tout-puissant regard ronge le globe blanc de sa chair: et si agile derrière celui-ci, il y en a un nouveau, puis d'autres encore, toujours plus subtils et qui bientôt n'ont plus pour toute substance que la pure transparence d'un regard. Il gagne un centre où naissent et se nouent les formes non tangibles du vrai : ce cœur des choses qui en est le souverain sujet. »[1]

معنى ذلك أنّ دقةّ الإبصار لا تتطابق حصريًا مع قدرته على النّفاذ، بل على روحانيّة ذلك النّفاذ. وقديما اعتبر ابن باجة، ضمن الفصل الرّابع عشر من كتابه "تدبير المتوحّد" أنّ "من اقتصرت الصّورة المحسوسة عنده على روحانيّتها التي يستفيدها من الحسّ، كان أرعن". أي أنّ الرّوحنة اشتمال واستغراق للتعدّد الإستطيقيّ الذي بمقتضاه يكون الملموس هو المرئيّ وقد حجب مرئيا آخر. لذلك، يضيف ابن باجّة، "كلّ من كان على المجرى الطّبيعيّ وأخطر بباله صورة ما روحانيّة، فهو يخطرها بالحال المرئيّة، فهو يحدّق نحوها. ولكثرة الأحوال الرّوحانيّة الموجودة للصّورة المحسوسة في النّبيل يكرّر حركات العين وتحديقاته كأنّه ينظر إلى واحد واحد منها. لأنّ التّحديقات تعادل إخطارات هذه الأحوال الرّوحانيّة، ولذلك النّبيل كثير تحرّك الحدقة، غير متواترها والبليد ساكن". فإذا كانت العين ماتنفكّ، كما لاحظه فوكو منذ قليل، تعود نحو ذاتها لتصبح أكثر فأكثر داخليّة، فذلك على اعتبار أنّ روحانيّتها تتزايد طّرْدًا مع قدرتها التّأليفيّة، وأنّ التّأليف المذكور هو من عملها ومن أدائها هي. فإذا كان من الصّحيح قولنا أن لا وجود لأسرار رغم أنّ الأشياء لا تنعطي لمرئيّة مباشرة، فذلك لأنّ مقروئيّة الوقائع مرتهنة بمدى قدرة الإخطارات البصريّة على الإشتمال .فكلّما كان الكلّ الذي تؤلّفه أوسع شعاعا كانت أشدّ مضاء. والمضاء ها هنا يتطابق مع القدرة على بلوغ كنه الشّيء والذي يبدو أنّه ينعطى للإدراك من خلال مرئيّته. وفي ضوء هذا المقياس سيتفوّق الرّسم على الشّعر: مرّة لقدرته على القبض على كنه المفرد ومرّة أخرى لتفوّقه في المعالقة بين المتعدّد . فعلى حدّ قول "ليوناردو دي فنشي" فإنّه "برغم أنّ الشّعر ينفذ إلى مواقع الإدراك في الجسد، من خلال الأذن، مثله في ذلك مثل الموسيقى، إلا أنه لا يصل إلى الهارمونية، لأنّ الشّاعر لا يستطيع أن يقول في نفس الوقت أشياء مختلفة. بينما يحدث ذلك في التّصوير، فاللّوحة تظهر أجزاء مجتمعة على اختلافها في نفس اللّحظة، ويمكنك أن تحكم في نفس الوقت على جمال الكلّ وعلى التّفاصيل فيمكنك أن تحكم على المجموع من زاوية الهدف أو الموضوع الذي يحتويه ككلّ، وأن تحكم في نفس الوقت على المواضيع والعناصر المنفصلة التي يتكون منها هذا الكل"[2]. قبل ذلك، (وتحديدا على مستوى الصفحة 53) كان "ليوناردو" قد كتب: "سيكون من دواعي الملالة والتّطويل، أن نطلب من الشّاعر أن يصف لنا كافّة تحرّكات المحاربين الذين يخوضون موقعة حربيّة، بما في ذلك حركات أعضائهم والشارات التي يرتدونها، بينما يمكن للفنّان المصوّر أن يقدّم لنا ذلك بدرجة ملموسة من الإيجاز وبقدر أكبر من المصداقية في لوحته، وسيكون الشّيء الوحيد الذي نفتقده في هذه الحالة هو الصّوت، سنفتقد ضجيج التّروس والدّروع، صرخات المنتصرين المفزعة، صرخات المنسحقين الملتاثة، بكاء الفارّين وأنين الجرحى، ولكن هذا سيغيب عن الشّعر أيضا فالشّاعر لا يستطيع أن يقدّم إلى الأذن هذا الخليط من الأصوات". وفعلا، فقد درج لدى الكثيرين الاعتقاد بأن قوام المباشرة في السّينما قدرة على القبض على عين الشّيء من خلال بلوغ مرئيّة مباشرة لماهيته. وهو ما يتحقّق سينمائيا من خلال تلاحق

---

1 Michel Foucault, ***Préface à la transgression***, in Revue Critique, N° Août-Septembre, 1963, p763.

2 ليوناردو دافنشي، **نظرية التصوير**، ترجمة وتقديم عادل السيوى، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 1995، ص 75.

سلسلة من الصّور[1]. وهو الأمر الذي، في نظر (Gardies)، كفيل بأن يجعل من العين العضو الأهمّ في عملية القصّ. على هذا النّحو، ودائما حسب (Gardies)، تتلازم الصّورة الفيلمية مع نشأة زمن فيلميّ. ذلك أنّ التّلاحق الذي يميّز الصّورة الفيلميّة يجعل نمط اشتغالها مناقضا لعمل الجملة اللّغوية. إذ تنضوي هذه الأخيرة على وتيرة خاصّة تجعل القارئ غير قادر على التّواصل معها إلاّ بعد الإذعان لها، أي مسايرة تتابع المتوالية (La suite) التي تتألّف من بداية الجملة إلى نهايتها. في المقابل، تنعطي الصّورة الفيلمية آنيّا وبشكل تماميّ (Intégral) وتجبر العين على أن تمسح مجال الشّاشة برمّته. هكذا ينشأ الوضع الذي يعبّر عنه "Gardies" بقوله:

« Dans ce message global qui lui est transmis, le spectateur doit choisir son information et le réalisateur ignore si elle correspond à celle que lui-même aurait souhaité, contrairement à la phrase où le narrateur sait que les éléments d'information se donnent dans l'ordre qu'il aura décidé ».[2]

ولكن النّتيجة الأهمّ لظهور الصّورة الفيلميّة، دائما حسب "Gardies" هي نشأة زمن فيلميّ لا صلة له بالزّمن ضمن الخبرة المعيشة. وفي ذلك يقول "Gardies" :

« Se tissant d'un réseau de correspondances qui se renvoient l'une à l'autre, s'annulent ou s'exaltent mutuellement, le mouvement du film se dessine à travers de proliférants échos et de mouvants miroirs ; espace-temps que, seule, permet la simultanéité du son et de l'image. » (p 197).

هكذا فإنّه من الصّواب القول إنّ السّينما وحدها استطاعت أن تبدع شيئا حسّيا أقوى وأعمق من أيّة فكرة، وذلك بشكل يجعلها من القدرة بحيث تطاول وتناظر ما تتّسم به الدّيمومة من مباينة مستفحلة (Radicale)[3]. وفعلا، فالسّينما بقدرتها على دمج الدّيمومة ضمن مجال الشّاشة، بيّنت أنّ كلّ فيلم يتضمّن ما هو خارج نطاق الصّورة، أي ما ليس بالإمكان تجسيده بالصّورة وإنّما بالرّبط على أكثر من نحو بين كل لقطة، بل ما لايمكن إظهاره وإنما يترك للمشاهد ... وعليه أن يتفكّر به. وربما، إشارة منه لهذا البعد التّشوئي للدّيمومة، تحدّث "Gardies" عمّا أسماه "المونتاج مضادّ للتّصوير المنجز"(Le montage contre le tournage).

وحين لا نهتمّ من ملاحظة "Gardies" إلاّ بما له صلة بخاصّية السّينما، أي بالدّيمومة، فإنّنا سنذكر مباشرة حديث "بازان" عن إيروسيّة السّينما[4]. وفعلا، فإنّ إيروسيّة السّينما تقوم دليلا، مرّة أخرى، على أنّه لا صلة للعري بالحميميّ، وأن قوام الإيروسيّ فعل تخطّي المباينة المستفحلة المقوّمة لكلّ ديمومة، من حيث هي كذلك، وذلك على نحو يجعل من تلك المباينة نفسها قاعدة لرابطة حميمة، أي إيروسيّة. ولذلك كان من

---

1 André Gardies مثلا، يذكر كيف أنّ كلاّ من Colette Audry و N. Burch يتفقان على هذا الإجراء المعتمد خلال التصوير، ولكنّهما يختلفان في استقصاء دلالاته. راجع مقاله: *Nouveau roman et cinéma: une expérience décisive* ; in *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, coll. 10/18,1972, p188.

2 نفس المصدر، ص 193

3 يحسن هاهنا تذكّر تعريف برغسون للديمومة والذي يصوغه كالتّالي:
« Qu'est-ce que la durée au dedans de nous? Une multiplicité qualitative, sans ressemblance avec le nombre; un développement organique qui n'est pourtant pas une quantité croissante; une hétérogénéité pure au sein de laquelle il n'y a pas de qualités distinctes. Bref, les moments de la durée interne ne sont pas extérieurs les uns aux autres." *Essai sur les donnés immédiates de la conscience, op. Cité,* p 170.

4 يقول "بازان": « Du cinéma donc, et de lui seul, on peut dire que l'érotisme apparaît comme un projet et un contenu fondamental. Non point certes unique, car bien des films et non des moindres ne lui doivent rien, mais majeur, spécifique et peut-être même essentiel. » André Bazin, Qu'est-ce que le cinéma ? Les éditions du CERF, 1999, p 250.

الصّحيح القول إنّ ما شكّل تخم الرّسم، لن يكون كذلك بالنّسبة للسّينما. بل هي ستتجاوز هذا التّخم مرّتين: مرة أولى بقدرتها على أن تعطف المسموع على المرئيّ على سبيل التّركيب، ومرّة ثانية بأن تعطف بينهما على أساس مباينتهما لبعضهما بعضا فتؤلّف بينهما تأليفا لا تركيبيا. ومن شأن الغفلة عن الطّابع اللاتركيبي لهذا التّأليف شطب العلاقة العضويّة النّاظمة للدّيمومة بالتّقديريّ وإحلال علاقة باهتة بالخياليّ محلّها. فالدّيمومة لا يمكن أن تنفصل عن التّقديريّ دون أن تتحنّط وبأن تكفّ عن أن تواصل كديمومة. إذ يمكن القول إنّ الدّيمومة هي التّقديريّ وهو يتفعّل (En train de s'actualiser). وهو علّة اشتمال الدّيمومة على خصائص ثلاث لا تجتمع عادة مع بعضها: التواصل والمباينة والبساطة. والخيال إذ يعجز عن الجمع بينها فلأنه لا يستطيع أن يواكب الطّابع المتحرّك للوحدة النّقطية (Ponctuelle) التي تنشأ وتفسد بين هذه العناصر الثّلاثة. بلغة "بلانشو" نقول إنّ الخيال لا قبل له بمسايرة المستحيل الذي يميّز علاقة الدّيمومة بالتّقديريّ تجعلها تتحرّك في أفق لا يعكس بنية قوليّة أو بصريّة. ولذلك فقد أصاب "بازان" تماما عندما اعتبر أنّ الرّقابة التي تخضع لها إيروسيّة السّينما ليست رقابة الرّقيب وإنّما هي رقابة الصّورة ذاتها[1].

وهنا تطرح أوّلا مسألة العلاقة الرّابطة بين النّقطة المحرقية (Le point focal) باللّقطة الطّويلة (Le plan-séquence). فاختيار تضمين الزّمان وبالتّالي الدّيمومة المتعيّنة يفترض، كما رأينا، اعتماد الحدس والمباشرة. ذلك أنّ عمق المجال (Profondeur de champ)، إذ يمنح الشّاشة خلفيّة، يسمح بإدماج الدّيمومة وبالتّالي العبور من المرئيّ لا إلى البصريّ، وإنّما نحو اللامرئيّ. وهو عبور يعادل مبدئيّا في أهمّيته العبور الذي حقّقه الرّسم بصياغته لهارمونية المرئيّ فجعل من كلّ تفصيلة (Détail) تتضمّن بعضا من الكلّ. لكنّ الرسم كان يعجز عن تطبيق هذا المبدأ ضمن المسافة القريبة [2]. أمّا السّينما، فقد نجحت في أن تجعل من اللّقطة القريبة (Le gros plan) صعيدا متميّزا يتجلّى من خلاله ما سمّاه "بازان" التّراشح الإستطيقيّ بين المقطع (La séquence) والكلّ. إذ اللّقطة القريبة لا تهدف إلى الولوج في الشّيء بقدر ما تهدف إلى الانفعال بكنهه الإستطيقيّ (أي بديمومته) وأن تكون علّة ولكن على سبيل الانفعال. وقد أدرج "دولوز" مسألة اللّقطة القريبة في باب "الصّورة–العاطفة" كما أدرج التّراشح الإستطيقيّ بين المقطع والكلّ ضمن علاقة "الأولية"(Priméité) و"التّالية" (Secondéité). وبخصوص التّمييز بين الأوّلية وبين التّالية، الذي هو من اصطناع "بيرس"، لاحظ "دولوز" أنّ الأمثلة التي أعطاها المذكور تعود كلّها إلى التّالي: "إلى الكيفيّات أو القوى، منظورا إليها لذاتها (Pour elles-mêmes)، ودون إرجاعها إلى شيء آخر، بمعزل عن أيّ سؤال حول تحوّلها إلى الفعل. إنّها ما هو كائن على أنّه كائن لذاته (Pour soi)، وفي ذاته (En soi-même). فمثلا "أحمر" حاضر في جملة "هو ليس أحمر" مثلما هو في جملة "إنّه أحمر". إنّه

1 يقول بهذا الخصوص: « la seule censure décisive dont le cinéma ne puisse se passer est-elle constituée par l'image elle-même, et c'est en dernière analyse par rapport à elle et à elle seule qu'il faudrait essayer de définir une psychologie et une esthétique de la censure érotique. » نفس المصدر، ص 252. ولكن حصر "بازان" لمجال الفن بمجال الخيالي (ص 255)، مثّل بالنسبة له تخمًا لم يستطع مجاوزته نحو البعد الإيجابي للإيروسية في السينما. وهو تخم تحتاج بلورته إلى توقف خاص، تضيق عنه المساحة المخصّصة للحاشية التي نحن بصددها.

2 في الصفحة 47 من كتابه "المنظور بوصفه شكلا رمزيًا" يذكر"بانوفسكي" لدي "فنشي" قوله التّالي :
« Si Si tu veux représenter une chose de près qui "produise le même effet que les objets naturels, alors il est impossible que ta perspective n'ait pas l'air fausse, avec toutes les manifestations trompeuses et les proportions discordantes qu'on ne peut imaginer que dans une œuvre manquée, si l'œil de l'observateur ne se situe pas à la distance, à la hauteur et dans la direction que tu avais adoptées toi-même en faisant cette perspective. » Erwin Panofsky, ***La perspective comme forme symbolique***, Minuit, 1975, p 47.

شعور مباشر و آنيّ مثلما هو متضمّن في كلّ شعور واقعيّ، ليس هو، على الإطلاق، مباشر و آنيّ. وهو ليس، حسّا، ولا شعورا و لا فكرة، وإنّما كيفيّة لحسّ، كيفيّة لشعور، أو لفكرة، كلّها قيد الممكن. فالأوّلية هي إذن لفئة الممكن: إنّها تعطى قواما حقيقيّا للممكن، تعبّر عن الممكن، دون أن تحوّله إلى الفعل، وعليه فإنّ الصّورة-العاطفة ليست شيئا آخر، إنّها الكيفيّة أو القوّة. إنّها الإمكانية الكامنة منظورا إليها لذاتها، باعتبارها ما يعبّر عنه. والعلامة المميّزة التي تلائمها إذن هي التّعبير و ليس التحوّل إلى الفعل[1] فإذا كانت الصّور الأوّلية تتطوّر داخل ثنائية مكان لا محدد — تأثّرات شعوريّة، فإنّ الصّور "التّالية" تتطوžر داخل ثنائية أوساط محدّدة — تصرّفات. ولكن، يضيف "دولوز": "بين هاتين الثّنائيّتين نصادف ثنائيّة ثالثة غريبة: عوالم أصلية — غرائز أوّلية (Élémentaires. Pulsions — Mondes Originaires) إنّ عالما أصليّا ليس مكانا ما لا على التّعيين (Quelconque) (رغم أنّهما من الممكن أن يتشابها). ذلك أنّ العالم الأصليّ لا يظهر إلاّ في أعماق أوساط محدّدة، ولكنّه ليس وسطا محدّدا إلى حدّ كاف ينشأ تحديدا من العالم الأصليّ. إنّ غريزة ما ليست تأثّرا (Affect) ذلك لأنّها انطباع، بالمعنى الأكثر تحديدا، وليست تعبيرا. غير أنّها لا تختلط مع المشاعر أو الأحاسيس التي تنظم السّلوك أو تخلّ به. وعليه، ينبغي الإقرار بأنّ هذا المجموع الجديد ليس متوسّطا بسيطا. مكانا للعبور، ولكنّه يملك قواما و استقلالية كاملة، يجعلان حتّى الصّور-الفعل عاجزة عن تمثيله، والصّورة -العاطفة عن الاعتراف به"[2].

في ضوء ما تقدّم، فإنّ ما يمكن الاحتفاظ به هو أنّه في حالة الصّورة-العاطفة خصوصا، ومع السّينما الحديثة عموما، تغادر النّقطة المحرقية إلى خارج مجال الصّورة. وينجم عن هذا الإنزياح تعطّل لنموذج المكان الحسّي-الحركيّ الذي يتضمّن مجالاته المستقلّة والمنتظمة في علاقات فيما بينها. وعلى أساس هذا الوضع انتهى "François Jost" إلى تصنيف ثلاث طرق للتّصوير البصريّ (Ocularisation): الأولى داخليّة وتستجيب للحالة التي تبدو خلالها الكاميرا وكأنّها تحلّ محلّ عين الشّخصية، والثّانية خارجيّة وتعبّر عن الحالات التي تكون فيها الكاميرا صادرة عن الخارج أو مستقلّة، أمّا في الحالة الثّالثة فإنّه يسمّيها "الحالة صفر" (L'ocularisation zéro)، إذ خلالها تبدو الكاميرا وكأنّها قد اندمجت في ما تعطيه للمرئيّة وذلك إلى درجة الذوبان. ومن ناحيتها، فقد أولت (Véronique Tacquin) اهتمامها للدّرجة الصّفر من التّصوير البصريّ، معتبرة إيّاها ما يقوّم خصوصية أفلام (Dreyer) الأخيرة، وذلك من حيث أنّها تهدف إلى تكريس مقام "الحياد". ولعلّنا لا نخطئ القول حين نفترض وجود صلة بين مقام الحياد الذي تنطلق منه درجة الصّفر للتّصوير البصريّ وما يسمّيه "أندرى بزان" "الطّابع المفارق الملازم لإستطيقا السّينما (Le paradoxe esthétique du cinéma). إذ من شأن هذه الدرجة الصّفر أن تسبق التّعارض بين المجرّد والمتعيّن وبالتّالي تنجح في التّمركز على صعيد يتخطّى التّعارض بين الحدّة والامتداد، ويتخطّى خاصّة التّعارض بين الحاليّ والتّقديريّ. على هذا النّحو تصبح الصّورة حاملة لفكرة محسوسة عن المجرّد، وهو ما يجعلها شبيه الصّوت الذي هو مجرّد تصوير يشتاق إلى شيء آخر، إلى شيء غير قابل للإيجاب. فالصّفر ضمن الدّرجة المذكورة ليس تاليا لفقد أو لنقص ما، بل هو مفعول التحرّر من الإرادة المجملة من أجل التوفّر على مقبولية قادرة على استقبال الطّابع الإيمائي للمادّة، تلك التي تبدو فجأة وكأنّها

---

1 دولوز، الصورة-الحركة، مصدر مذكور، ص 138 .

2 نفس المصدر، ص 171.

تنتشر وتتحوّل إلى إشارات لتعلّمنا الماهية الميتافيزقيّة للمجرّد والمحسوس. ويخيّل إليّ أنّه من الصّعب تقديم أمثلة موضوعيّة لهذا الشّعر التّابع لمختلف الطّرق التي يمكن أن تستند بها الحركة أو الصّورة إلى هذا الجزء من الفضاء أو ذاك، في هذه اللّحظة أو تلك. كما أنّه من الصّعب تماما توصيل الإحساس بالصّفة الخاصّة للصّوت، أو درجة الألم الجسمانيّ ونوعه، عن طريق الكلمات، ويتوقّف كلّ هذا على الإخراج ولا يمكن تحديده إلاّ على الشّاشة. ومن عيّنات هذا الإنفعال بالتّراشح الإستطيقيّ بين الصّورة ونقطتها المحرقية ما لاحظه "بازان" من خلال قوله التّالي:

« On peut tenir Les Dames du Bois de Boulogne pour un film éminemment réaliste bien que tout ou presque tout y soit stylisé. Tout : sauf le bruit insignifiant d'un essuie-glace, le murmure d'une cascade ou le chuintement de la terre qui s'échappe d'une potiche brisée. Ce sont ces bruits, d'ailleurs soigneusement choisis pour leur indifférence à l'action, qui en garantissent la vérité. »[1]

معنى ذلك أنّ قوام الواقعيّة في السّينما قدرة الصّورة على الإلماح (Suggérer) إلى سيرورة الفكر الانبثاقية وذلك بنجاحها في العبور من المشروط إلى الصّرف، أي إلى مرئيّ لا يمكن إلاّ أن يُبصر وإلى ملفوظ لا يمكن إلاّ تكلّمه. ومنه اختصاص السّينما بإخصاب شِقاق الملفوظ والمبصر (La disjonction du voir et du parler). ذلك أنّ المبصر لا يندرج البتّة ضمن الملفوظ، والعكس صحيح. في حين ما تسمح به الشّاشة، كما سبق ذكره، هو تأليف غير تركيبيّ بينهما. من ذلك ما يذكره "دولوز" حين يقول:

«Chez les Straub, chez Syberberg, chez Marguerite Duras, les voix tombent d'un côté, comme une "histoire" qui n'a plus de lieu, et le visible, de l'autre côté, comme un lieu vidé qui n'a plus d'histoire. Dans India Song de Marguerite Duras, les voix évoquent ou font lever un ancien bal qui ne sera jamais montré, tandis que l'image visuelle montre un autre bal, muet, sans qu'aucun flash-back puisse faire une jonction visible, aucune voix-off une jonction sonore; et déjà *La femme du Gange* se présentait comme la concomitance de deux films, le film de l'image et « le film des voix », un vide étant le seul « facteur de liaison », à la fois charnière et interstice. »[2]

وإجمالا، فإنّنا نعتقد أنّ قولا لـ"أرتو" مفاده أنّ "المسرح هو فنّ تقديريّ، لا يحمل في نفسه لا غايته، ولا حقيقته هو قول لا ينطبق على المسرح إلاّ من حيث هو برنامج لإصلاحه، بينما هو يتطابق مع ماهية السّينما وخصوصيّاتها. ومن رأي "بزان" أنّه خلافا لكلّ من المسرح والرّسم، تستمدّ السّينما غرضها معًا هو خارج عنها، من الواقع من حيث هو خارج نظام الدّلالة وخارج نسق التّعْدية القولية. ويؤيّد رأيه مرّة أولى حين يتحدّث عن

---

1 ***Théorie du cinéma, op. cit.***, p. 164. Dans la même ligne d'idée Deleuze relève la présence, dans l'œuvre cinématographique de Schefer, de «ces grains dansants qui ne sont pas faits pour être vus, cette poussière lumineuse qui n'est pas une préfiguration des corps, ces flocons de neige et nappes de suie. ». ***L'image-temps, op. cit.***, p. 219.

2 Gilles Deleuze, ***Foucault***, Minuit, 1986, pp 71-72.
وبعد أن لاحظ دولوز كيف أن فوكو نجح في التراوح بين مطلبين: من ناحية طلب ملفوظا لا يمكن إلا أن يتم تكلّمه ومرئيا لا يمكن إلاّ أن يبصر، ومن جهة ثانية نجح في أن يعطفهما على بعضهما على أساس هذه المباينة بالذات، انتهى دولوز إلى الجزم بأن فوكو شديد القرب من السينما المعاصرة (ص 72).

مسألة نقل أعمال مسرحية نحو الشّاشة السّينمائية، حيث ينبّه إلى أنّ ما ينبغي أن يتمّ نقله ليس العنصر الدّرامي الملازم للمسرحيات وإنّما كنهها المسرحيّ، أي عنصرها الحدسيّ. في ذلك يقول:

"L'adaptation cinématographique a mis plus longtemps à révéler son hérésie, elle continuera encore à faire des dupes, mais nous savons désormais où elle mène: à des limbes esthétiques qui n'appartiennent ni au théâtre, ni au film, à ce "théâtre filmé" justement dénoncé comme le péché contre l'esprit du cinéma. La vraie solution, enfin entrevue, consistait à comprendre qu'il ne s'agissait pas de faire passer à l'écran l'élément dramatique –interchangeable d'un art à l'autre- d'une œuvre théâtrale, mais inversement, la théâtralité du drame. Le sujet de l'adaptation n'est pas celui de la pièce, c'est la pièce elle-même dans sa spécificité scénique" [1].

من الواضح إذن أنّ المسرح يتضمّن غرضه ضمن حدود تخصّصه وضمن مجال صلاحياته، في حين لا يصبح الغرض سينمائيًا إلاّ بقدر ما يحتفظ بصلاته بالواقع بدلالة الإستطيقا. لذلك، لا تباشر السّينما المسرح مباشرة سينمائيّة بالفعل إلاّ إذا استطاعت أن تقذف به في الخارج وتدفع به إلى خارج أطر المسرح. وكلّما نجح النّقل المسرحيّ نحو السّينما هذا الطّرح نحو الخارج كان أجود سينمائيًا. ومن العيّنات، في هذا الباب والتي يعتبرها "بازان" نموذجيّة فيلم "جان دارك" للمخرج "دراير". يقول "بازان":

Le cas de la *Jeanne d'Arc* de Dreyer est plus subtil, car la part de la nature y peut d'abord sembler inexistante. Pour être plus discret, le décor de Jean Hugo n'est guère moins artificiel et théâtral que celui qui est utilisé dans *Caligari* ; l'emploi systématique du gros plan et des angles rares est bien fait pour achever de détruire l'espace. Les familiers des ciné-clubs savent qu'on ne manque jamais de raconter, avant la projection du film de Dreyer, la fameuse histoire des cheveux de Falconetti réellement coupés pour les besoins de la cause, et qu'on mentionne aussi l'absence de maquillage des acteurs. Mais ces rappels historiques ne dépassent pas d'ordinaire l'intérêt de l'anecdote. Or, ils me semblent receler le secret esthétique du film; celui-là même qui lui vaut sa pérennité. C'est par eux que l'œuvre de Dreyer cesse de rien avoir de commun avec le théâtre, et même pourrait-on dire, avec l'homme. Plus il recourait exclusivement à l'expression humaine, plus Dreyer devait la reconvertir en nature. Qu'on ne s'y trompe pas, cette prodigieuse fresque de tête est le contraire même du film d'acteurs : c'est un documentaire de visages. » (p 163)

نفس الأمر يتكرّر في إطار علاقة السّينما بالرّسم، بل لعلّها أكثر جذريّة. فالسّينما، كما يقول "بازان"، تحطّم الفضاء الرسميّ (Pictural) جذريا (ص 188). وتعود جذريّة هذا الطّرح نحو الخارج إلى التّناقض التّام بين

---

1 André Bazin, ***Qu'est-ce que le cinéma ? op. cit.***, pp. 169-170.

بهذا الخصوص يتباين موقف "بازان" مع "بيير مايو"، صاحب النصّ الوارد أعلاه، والذي يذكر، في الصفحة 146 من الكتاب، ما يلي: "على الإخراج المسرحيّ والإخراج السّينمائيّ أن يجدا لهما اسمين مختلفين. فالمخرج السّينمائيّ (éalisateur) يقوم بعمل «إخراجيّ» مضاعف. فهو في المرحلة الأولى يعمل تماماً كما يعمل المخرج المسرحيّ: إذ يقوم بتسجيل الشّخصيّات في الدّيكور، ويقودها، ويختار الإضاءة، الخ (انظر ما قلناه سابقا). لهذا توقّفنا طويلا عند المسرح خلال الصّفحات السّابقة. ولكن على المخرج أن ينجز عملاً ثانيا لا علاقة له بالمسرح أبدا، وهو عمل سينمائيّ نوعيّ. هذا العمل الثّاني يقوم على اختيار اللّقطات السّمعيّة والمرئيّة التي بموجبها سيقدّم هذا الإخراج الأوّلي إلى المشاهد، أي عملية بناء الشكل السّينمائيّ (التّقطيع–التّوليف. وهذا، يشكّل نوعا ما، عمليّة إخراج ثانية، ويتعلّق باستراتيجيّة الرّؤية–السّمع، حول الإخراج الأوّل. هذا الإخراج «الثّاني»، في السّينما، هو العمل السّينمائيّ النّوعيّ، أمّا الباقي فيتعلّق، كما رأينا، بما ورثته السّينما عن الفنون الأخرى".

وظيفة الإطار وبلاغته من ناحية، وبين وظيفة الشّاشة وبلاغتها من ناحية أخرى. وهو التّناقض الذي يعبّر عنه "بازان" كالتّالي:

«Le cadre du tableau constitue une zone de désorientation de l'espace. A celui de la nature et de notre expérience active qui borde ses limites extérieures, il oppose l'espace orienté en dedans, l'espace contemplatif est seulement ouvert sur l'intérieur du tableau. Les limites de l'écran ne sont pas, comme le vocabulaire technique le laisserait parfois entendre, le cadre de l'image, mais *un cache* qui ne peut que démasquer une partie de la réalité. Le cadre polarise l'espace vers le dedans, tout ce que l'écran nous montre est au contraire censé se prolonger indéfiniment dans l'univers. Le cadre est centripète, l'écran centrifuge. Il s'ensuit que si, renversant le processus pictural, on insère l'écran dans le cadre, l'espace du tableau perd son orientation et ses limites pour s'imposer à notre imagination comme indéfini. Sans perdre les autres caractères plastiques de l'art, le tableau se trouve affecté des propriétés spatiales du cinéma, il participe d'un univers pictural virtuel qui le déborde de tous côtés. » pp (188-189)

هو ذا "بازان" يلوّح بالكلمة المفتاح: التّقديريّ. وباعتبار هذا التقديري المذكور أمكن لسوسيولوجيّ مثل (Edgar Morin) أن يجزم أنّ السّينما تتأسّس على إستيطيقا اللاّمنقسم وعلى موقف يناهض الفكر المنقسم[1]. والمناهضة المذكورة لا صلة لها بأيّ فكر سالب، بل هي مفعول توكيد لا متناهي يذعن لواقعة أنّ الوسط الواقعيّ والعالم الأصليّ لا يسمحان بالانفصال عن بعضهما وأنهما لا يتجسّدان بشكل واضح. ولذلك كانت الواقعيّة في السّينما، كما يجزم "بزان" بذلك (ص191)، واقعيّة من الدّرجة الثّانية، واقعيّة موالية للتّجريد الذي يستند إليه الرّسم. فإذا كان الرّسم الكلاسيكيّ، في محاربته للبهيميّة، يتمسّك بالتأكيد أنّ الكلّ ليس معطى ويرفع لواء الممكن في سبيل تكريس انفتاح الكلّ، فإنّ السّينما، تتخطّى الممكن نحو التّقديريّ. وبين الاثنين فرق رئيسيّ. ففي وقت لا يمثّل فيه الممكن إلاّ فعل الإبانة عن مضمرات الحالي فإنّ التّقديريّ يتميّز بإقامته لعلاقة مباينة (Hétérogénie) مع الحاليّ المذكور. ومنه الطّابع اللاّمنقسم لكلّ واقعة تنجح، على أيّ نحو من الأنحاء، في الجمع بين الحاليّ والتقديريّ. وغنيّ عن القول إنّ اللاّمنقسم المذكور يحفز على اللّذة بمقدار ما ينزاح عن المعنى وعن ربيبته المتعة. بكلام آخر، للّذة قصد لا قصد له: بلوغ "كون الأمر" (L'être même de la chose) و منه تعارضها الجذريّ مع ما أسماه ابن سينا "النّظرة العاميّة للوجود"، والتي هي الأخرى تختزل الوجود إلى المفاوضات الخطابيّة أي تنازع في شيء دون أن تقع منازعة في كون الأمر نفسه، ولكن في كونه نافعا أو غير نافع، وكونه ظلما أو غير ظلم، أو فضيلة أو نقيصة. فاللّذة بشطبها للإنقسام الذي يتطلّبه التعدّي الرّمزيّ تسحب المرء من دائرة الإدراك لتُغلّب، بدلا عنه، الإحساس والألميّة (Le pâtir). ومنه صلة أفعال اللّذة بالتوليفة الآلة (La synthèse passive) والتي قوامها فعل قبضيّ (Une contraction) يسمح بتعاصر وقائع لا تزامن بينها خارج ذلك الفعل القبضيّ، وتحديدا يسمح بتخطّي المباينة القائمة بين الحاليّ والتّقديريّ. من هذا المنظور، يصبح رهان الإبداع هو النّجاح في العبور من صعيد إحساسيّ بحت إلى مستوى يسمح بنقل هذه التّوليفة الآلة نحو سطح من السّطوح حتّى يمكن إعطاءها للمرئيّة على النّحو الذي لا يشطب خصوصيّاتها. لذلك، مثلا، حين أراد "بازان" أن يُقوّم الإضافات الإبداعيّة للفيف من السّينمائيّين الذين أعدّوا للسّينما أعمالا ذات صلة بالرّسم، ثمّن أساسا

[1] De fait, le cinéma, comme chacun de mes livres, se construit sur un refus de la pensée disjonctive, et constitue un combat contre la pensée réductrice. » Edgar Morin, ***Le cinéma ou L'homme imaginaire***, Minuit, 1956, p XII..

قدرتهم على "تذويب" العمل الفنّي ضمن الإدراك الطّبيعيّ (Solubiliser , pour ainsi dire, l'œuvre picturale dans la perception naturelle). ومن الهامّ ملاحظة "بازان" أنّ التّذويب المذكور هو نتاج ما يسمّيه "تراشح استطيقيّ"(Symbiose esthétique) يشهد للقادرين عليه بمدى ارتفاع قدراتهم الحدسيّة وبمدى سلامة ملكاتهم الإستطيقيّة وذلك برغم كلّ التّرويض الثقافيّ الهادف لتغليب الملكات النّظريّة عليها. وهو، ربّما، علّة إيجاز "بازان" لعلاقة السّينما بالرّسم كالتّالي: "Le cinéma ne vient pas "servir" ou trahir la peinture mais lui ajouter une manière d'être"(p 191) وهو كلام يصحّ على ما سمّي بالسّينما الحديثة أكثر من انطباقه على السّينما الكلاسيكيّة. وهنا تدقّق مرّة أخرى مسألة علاقة اللّقطة الطويلة بالخارج بوصفه نقطة محرقيّة.

فقد مرّ بنا كيف أنّ هذا الخارج يتحدّد بوصفه واقعا تقديريّا يعطف الهو هو على المباين فيحيل على خبرة اللاّإنقسام. وما ينبغي إضافته الآن هو أنّ التّقاطع مع هذا الخارج هو مسألة اختيار، بدونه لا يمكن إيجاب ما لا يقبل الإيجاب (Le choix comme détermination de l'indéterminable). وهي الخبرة التي تكشف مدى إنقدار الفكر مع الاختيار، حتّى كأنّهما الوجه والقفا لعملة واحدة. ولأنّ سينما "درايرٍ" و"بريسون" و"رومر" بلورت هذا التّطابق بين الإختيار والفكر، اعتبرها "دولوز" سينما "أنماط الوجود"[1]. كلّ ذلك يحيل على القول بأن مؤدّى كلام "بازان" عن السّينما التي تضيف للرّسم أسلوبا في الكينونة هو مدى حميميّة علاقة السّينما بالإختيار، ومنه مدى حميميّة علاقتها بالفكر. وهو أيضا ما يشهد على إلتزامها بالجليل في مقابل الجميل. فكيف تتشابك هذه العناصر ضمن الفعل السينمائيّ؟

الجواب عن هذا السؤال يتحلّق حول واقعة الصّدمة أو **الاهتزاز**. فمهما تباينت آراء السّينمائيين، من أمثال "أرتو" و"إيزنشتاين" وغيرهما، فإنّهم يتّفقون على الإنطلاق من حقيقة أنّ السّينما هي في آخر التّحليل مسألة إرتجاجات عصبيّة– فيزيولوجيّة ينشأ بمناسباتها الفكر. وبحكم طبيعة نشأة الفكر هذه فإنه لا يعمل إلاّ على مستوى النّشأة ولا شاغل له إلاّ معاودة النّشأة المذكورة. ولذلك كان من الضّروريّ أن تنشغل الصّورة بنمط عمل الفكر، وفي المقابل يحيل اشتغال الفكر على الصّورة. إذ يجرى الأمر مع الصّدمة وكأنّه الطّبع المطابق (Surimpression) مدفوعا إلى اللاّتناهي. أي أنّ الصّدمة تُوَلّد الفكر ضمن الفكر نفسه وتشطب كلّ أصناف الصّوت الخفيض (Soliloque). وعلى هذا النّحو تصبح الصّورة في مقام المؤثّر الإدراكيّ، وهو المنظر الآتي قبل الإنسان وفي غيابه. والمرء عندما ينقدر مع اختياره يذعن لصدمة انقلاب العين والتي تُحوّله إلى فكر، أي تحوّله إلى كاشف يختفي في ما يكشفه. على هذا النّحو فقط تصبح الإنفعالات صيرورات الإنسان وتصبح الصّورة فعلَ معاودة منتظمة لحالات ذوبان الشّخصيّة.

هذا الرّبط بين الفكر ولحظة نشأته هو الذي حمل "هايدغر"، في كتابه "ماهو فعل فكّر؟" على ملاحظةَ أنّ ما يحمل خاصّة على التّفكير هو أنّنا ننتهي دائما إلى التّسليم بأنّنا لم نفكّر بعد. ومهما تقدّم الزّمن وأصبح الوضع العامّ يحمل بقدر أكبر على التّفكير، فإنّ التّفكير ينتهي دائما بمواجهة الموقف الذي يجعله يدرك أنّه لم يفكّر بعد. هذه الحقيقة التي عاينها "هايدغر" على مستواها العامّ جعل منها "أرتو" خامة علاقته الشّخصيّة

---

1 Gilles Deleuze, *L'image-temps* (cinéma 2), Minuit, 1985, p 231.

بالسّينما. ولأنّه ليس أفضل من "دولوز" في الحديث عن "أرتو" فإنّي أسوق كلامه عن جذريّة العلاقة التي يقيمها "أرتو" بين السّينما والفكر. يقول دولوز:

« On dirait qu'Artaud retourne l'argument d'Eisenstein : s'il est vrai que la pensée dépend d'un choc qui la fait naître (le nerf, la moelle), elle ne peut penser qu'une seule chose, *le fait que nous ne pensons pas encore*, l'impuissance à penser le tout comme à se penser soi-même, pensée toujours pétrifiée, disloquée, effondrée. Un être de la pensée toujours à venir, c'est ce que Heidegger découvrira sous une forme universelle, mais aussi ce qu'Artaud vit comme le problème le plus singulier, son propre problème. De Heidegger à Artaud, Maurice Blanchot sait rendre à Artaud la question fondamentale de ce qui fait penser, de ce qui force à penser : ce qui force à penser, c'est « l'impouvoir de la pensée », la figure de néant, l'inexistence d'un tout qui pourrait être pensée. Ce que Blanchot diagnostique dans la littérature se retrouve éminemment dans le cinéma: d'une part la présence d'un impensable dans la pensée, et qui serait à la fois comme sa source et son barrage; d'autre part la présence à l'infini d'un autre penseur dans le penseur, qui brise tout monologue d'un moi pensant. » pp (218-219)

هكذا، فإذا كان المسرح والرّسم يعملان على تمكين كبتنا من الحياة، فإنّ السّينما تردّ للإنسان المقابل الطّبيعيّ الفكريّ للعقائد التي لم يعد يؤمن بها وأن تعيد لسورة الحياة سذاجتها. هنا أيضا تعطي السّينما للفكرة شروط إمكانها وذلك باعتمادها لما يسمّيه "بازان" "قانون الخلط" (La loi de l'amalgame) (ص 266). وهو ما يقوم دليلا على صحّة القانون الإستطيقيّ القاضي بأنّ زيادة زخم الواقع (Le gain de réalité) ليس مسألة كمّية وإنّما هو مرتهن بسعة المقبولية وبلاغة حدسيّة حادّة تنجح في القبض على أن يَكُفَّ ضمنه الحاضر عن أن يكون آخر، دون أن تتعطّل المباينة بينهما مع ذلك، بل على أساسها يتراسل اختلافيّا (En contre point) الحاليّ مع التّقديريّ.

إستطيقا المنقسم

محـــاورة إيــــــون

سقراط: إذن يا صديقي العزيز، هل يمكنني أن أكون مخطئا لو قلت إنّ إيون حاذق بشكل متساوٍ في أعمال هوميروس وأعمال الشّعراء الآخرين، ما دام يعترف هو ذاته أنّ الشّخص ذاته سيكون حَكَمًا جيّدا عن كلّ الذين يتكلّمون عن الأشياء عينها، وأنّ كلّ الشّعراء يتكلّمون عن الأشياء عينها تقريبا؟

إيون: لماذا إذن، يا سقراط، أفقد أنا الانتباه ولا أمتلك أيّة أفكار ذات أهمّية أقلّ، وبشكل مطلق، عندما يتكلّم أيّ شخص عن أيّ شاعر آخر؛ لكن حينما يذكرون هوميروس، فإنّني أستيقظ حالاً وكلّي انتباه ولديّ الكثير لأقوله؟

سقراط: السّبب، يا صديقي، ليس صعبا تخمينه ميسورلأيٍّ كان أن يراك تتكلّم عن هوميروس بدون أيّ فنّ أو معرفة. إذا كنت قادرا على الحديث عنه بقواعد فنّية، فستكون قادرا على الكلام عن الشّعراء الآخرين لأنّ الشّعر كلّه من طينة واحدة.

إيون: نعم.

سقراط: وعندما ينال أيّ شخص آخر أيّ فنّ ككلّ، يمكن أن يقال الشّيء عينه عنه .هل تحبّ أن أشرح ما أعنيه، يا إيون؟

إيون: نعم، حقّا، يا سقراط؛ إنّني أرغب كثيرا جدّا أن تفعل .فأنا أحبّ أن أسمعكم أيّها الرّجال الحكماء تتكلّمون.

سقراط: أوه، أمّا أنّنا حكماء، يا إيون، وأنّك تستطيع أن تدعونا هكذا بحقّ؛ لكنّكم أنتم هم الحكماء، أيّها الرّواة المحترفون والممثّلون، وكذلك الشّعراء الذين تغنّى أبيات شعرهم، في حين أنّني إنسان عاديّ، أتكلّم الحقيقة فقط .تأمّل مليّا كم هو عاديّ ومبتذل ما أقوله بالتّحديد – شيء يمكن أن يقوله أيّ إنسان :وهو أنّه عندما يكتسب إنسانٌ معرفة فنّ بمجمله، فإنّ التّحقيق في الخير والشّرّ يكون واحدًا والشّيء عينه .دعنا نتأمّل مليّا هذه المسألة؛ أليس فنّ الرّسم باليد كاملا؟

إيون: نعم.

سقراط: هناك العديد من رسّامي اليد الجيدين والسيّئين قديما وحديثا؟

إيون: نعم.

إيون: أوَ لم تعرف قطّ أيّ شخص كان بارعًا في الدّلالة على امتيازات وشوائب بوليغنوتوس بن أكلاوفون، لكنّه كان غير قادر على نقد الرسّامين اليدويّين الآخرين، وعندما أُنتج أيُّ عملٍ لرسّام يدويّ آخر، ذهب هو إلى النّوم وكان مرتبكا، فاقدًا كلّ أفكاره .لكنّه عندما كان عليه أن يعطي رأيه عن بوليغنوتوس، أو عن أيّ رسّام يدويّ آخر، وعنه فقط، أمكنه أن يستيقظ وكان بمنتهى الانتباه ولديه الكثير ليقوله؟

إيون: لا، حقّا، إنّني لم أعرف هكذا شخصا أبدا.

سقراط: أو خذ فنّ النّحت – هل عرفت عن أيّ شخص قطّ كان حاذقا في تفسير ميّزات دايدالوس بن ميتيون، أو ميّزات آيبيوس بن تاتةيبوس، أو ميّزات ثيودوروس السّاميان، أو أيّ نحّات آخر؟ لكن عندما قُدِّم عمل النحّاتين بشكل عامّ، كان مرتبكا وذهب إلى النّوم ولم يكن عنده أيّ شيء ليقوله؟

إيون: لا حقّا؛ يا سقراط، لا أعرف أكثر ممّا أعرف عن الآخرين.

سقراط: وإذا لم أكن مخطئا، أنت لم تقابل أيّ شخص بين لاعبي النّاي أو القيثار أو المغنّين على القيثار أو محترفي رواية القصائد الملحميّة الذين كانوا قادرين على الحديث عن أوليمبوس أو عن ثاميراس أو عن أورفيوس، أو عن فيميوس راوي قصائد إيثاكا الملحميّة، لكنّه كان متحيّرا عندما أتى ليتكلّم عن إيون من إينيسوس، ولم يكن لديه أيّة فكرة عن ميّزاته أو شوائبه؟

إيون: -لا أقدر على إنكار ما تقوله، يا سقراط، مع ذلك فإنّني لمدركٌ في قرارة نفسي، ويتّفق معي العالم، في أنّني أتكلّم أفضل .ولديّ ما أقوله عن هوميروس أكثر من أيّ شخص آخر؛ غير أنّني لا أتكلّم بشكل جيّد عن الآخرين .بعد كلّ هذا، يجب وجود سبب ما لذلك، فما هو؟

سقراط: إنّني أرى السّبب، يا إيون؛ وسأتقدّم لأشرح لك ما أتصوّره أنّه هو .إنّ موهبتك للتّكلّم بامتياز عن هوميروس ليست فنّا، لكنّها، كما كنتُ قائلا لتوّي، إلهام؛ توجد إلهيات تحرّكك مثل تلك المحتواة في الحجر والتي يدعوها بوريبايدس مغناطيسًا، والذي يُعرف بحجر هيراقليطس بشكل عامّ .إنّ هذا الحجر لا يجذب الحلقات الحديديّة فقط، بل يُضفي عليها قوّة مماثلة لجذب الحلقات الأخرى أيضا .ويمكنك أن ترى بعض المرّات عددا من القطع والحلقات الحديديّة متدلّية بعضها من بعض لتشكّل سلسلة طويلة تماما؛ وتستمدّ كلّها قوّة تدلّيها من الحجر الأصليّ .وبشكل مماثل فإنّ إحدى آلهات الشّعر ألهمت الرّجال قبل كلّ شيء؛ وتتدلّى من هؤلاء الأشخاص الملهمين سلسلة من الأشخاص الآخرين الذين يتلقّون الوحي .إنّ كلّ الشّعراء الصّالحين، الشّعراء الملحميّون كما الشّعراء الغنائيّون، لا يؤلّفون قصائدهم الجميلة بالفنّ، إلاّ لأنّهم ملهمون وممسوسون . ومثل المستمتعين الكوريبانثيين حينما يرقصون وهم خلوٌ من عقلهم الصّحيح، هكذا شعراء الغناء لا يكونون بعقلهم الصّحيح عندما يؤلّفون أغانيهم الجميلة .لكنّهم عندما يقعون تحت سلطة الموسيقى والأوزان الشّعريّة فإنّهم ملهمون وممسوسون، كالعذارى رفيقات باخوس اللّواتي يسحبن الحليب والعسل من الأنهار عندما يكنّ بعقلهنّ السّليم .وتفعل روح الشّاعر الغنائيّ الشّيء عينه، كما يقولون هم أنفسهم .فالعذارى يُخبرنَ بأنّهنّ يجلبن الأغاني من النّوافير العسليّة، يخترنها من جنائن ووهاد آلهات الشّعر .هنّ، مثل النّحل، يتنقّلن من زهرة إلى زهرة .وإنّ هذا لحقيقيّ .الشّاعر شيء لطيف ومجنّحٌ وقدّيس، ولا يوجد إبداعٌ فيه حتّى يُلهم ويُجرّد من أحاسيسه، ولا يبقى فيه عقل بعد الآن :لا إنسان يمتلك موهبة الشّعر التي مبعثها الوحي، في حين يستبقي تلك الملكة العقليّة .عديدة هي الكلمات النّبيلة التي يتكلّم الشّاعر بها فيما يختصّ بأعمال الرّجال؛ لكنّهم مثلك عندما تتحدّث عن هوميروس، لا يتكلّمون عنهم بقواعد قانون .إنّهم مُلهمون بكلّ بساطة ليتكلّموا ذلك الذي تحملهم على التّكلّم به إلهة الشّعر، وذلك فقط .وعندما يُلهمون، ينظم واحدهم قصائد مليئة بالحماسة والعواطف الجيّاشة، وينظم آخر تراتيل ثناء، وغيره أغاني كورس، ورابع مقاطع ملحميّة أو عمبقيّة، لكن أيّا منهم لا يكون ملهما في الأنواع الأخرى بأيّ حساب .إنّ الشّاعر لا يغنّي بفنّ، بل بقوّة إلهيّة . وإذا ما تعلّم هو بقواعد قانون، فإنّه سيعرف كيف يتكلّم ليس بلحن واحدٍ فقط، بل بها كلّها؛ ولذلك يسلب الله العقل من الشّعراء، ويستخدمهم كممثّليه، كما يستخدم أيضًا وسطاء الوحي والأنبياء الأتقياء، ليكون بمقدورنا نحن الذين نسمعهم أن نعرف أنّهم لا يتكلّمون عن أنفسهم، هؤلاء النّاطقون بتلك الكلمات البالغة النّفاسة في حين يُحرمون من العقل، بل إنّ الله ذاته هو المتكلّم، وإنّه يخاطبنا من خلالهم .ويعطي تينيخوس الخالسيدي مثلاً صارخًا على ما أقول :هو لم يكتب قصيدة كي يهتمّ أيّ شخص ليتذكّرها سوى أنشودة الشّكر أو التّسبيح أو النّصر الشّهيرة التي هي على كلّ شفةٍ ولسان. إنّ أجمل القصائد التي كتبت في الشّعر الغنائيّ قاطبةً، هي من إبداع آلهة الشّعر بكلّ بساطة، كما يقول هو ذاته ذلك .وبهذه الطّريقة يبدو الله أنّه يشرح لنا وأنّه لا يسمح لنا أن نشكّ في أنّ هذه القصائد الجميلة ليست إنشائيّة، باكيًا أو مصابًا بالهلع في حضور أكثر من عشرين ألف وجه صديق، في حين لا يوجد أيّ شخص ليسلبه ما يقول أو ليخطّئه .أيكون هو بعقله السّليم، يا إيون؟

إيون: لا حقا، يا سقراط، ينبغي أن أقول ذلك، متكلّما بدقّة، إنّه لا يكون بعقله الصّحيح.

سقراط: وهل أنت عالم بأنّك تنتج تأثيرات مماثلة على أكثرية المتفرّجين؟

إيون: حسنًا أيضًا؛ فأنا أنظر إليهم من على المسرح، وأرى العواطف المتنوّعة للشّفقة، التعجّب، الصّرامة، مطبوعةً على محيّاهم عندما أتكلّم .وأكون مُلزما لأوليهم أفضل اهتمامي؛ لأنّني إذا جعلتهم يصرخون فأنا نفسي سأضحك، وإذا جعلتهم يضحكون فأنا نفسي سأصرخ، عندما يحين وقت الدّفع.

سقراط: هل تعرف أنّ المتفرّج هو آخر الحلقات التي تتلقّى قوّة المغناطيس الأساسيّ من بعضها بعضًا، كما أقول؟ أمّا راوي القصائد الملحميّ مثلك، وكذلك الممثّل، فهما الحلقتان الوسط، وأنّ الشّاعر أوّلها .الله يحكم أرواح الرّجال من خلال كلّ هذه في أيّة جهة يريد، جاعلا بوسع كلّ حلقة أن تنقل القوّة إلى الحلقة التّالية .هناك سلسلة ضخمة من الراقصين والأسياد وما دون الأسياد للكوراس، المتدلّين كتدلّيهم من الحجر، بجانب الحلقات التي تتدلّى من إلهة الشّعر .ولكلّ شاعر إلهة شعر يتدلّى منها، وهي التي يقال إنّه يكون ممسوسا بها، والذي يكون الشّيء عينه على وجه التّقريب؛ لأنّه يُمسَك بها .ويتدلّى الآخرون من هذه الحلقات الأولى، الذين هم شعراء، بعضُهم يستمدّ الإلهام من أورفيوس، الآخرون من ميوسايوس؛ لكنّ العدد الكبير منهم يُمسَك ويُمَسّ بهوميروس، وأنت واحد منهم، يا إيون، المسوس بهوميروس .وعندما يردّد أيّ شخص كلمات الشّعراء الأخرى تُصابُ بالنّعاس ولا تعرف ما تقول؛ لكن عندما يتلو أيّ شخص مقطعًا من شعر هوميروس تستيقظ بلحظة، وتقفز روحك بداخلك، ولديك الكثير الذي ستقوله، لأنّك لا تقول ما تقوله عن هوميروس بفنّ أو معرفة بل بمس وإلهام إلهيّ؛ تمامًا مثل المستمتعين الكوريبانتيين الذين يمتلكون أيضًا تصوّرا للمقاطع الشّعريّة التي تناسب الله فقط والتي يُمسُّون هم بها .ولديهم الكثير من الكلمات والرّقص لذلك، غير أنّهم لا يبدون اهتماما بغيرها .وأنت، يا إيون، عندما يُذكر اسم هوميروس فلديك الكثير لتقوله، لكنّك لا تمتلك شيئا لتقوله عن الآخرين .تسأل أنت، " لِمَ هذا؟ "والجواب هو أنّ براعتك في ثناء هوميروس لا تأتي من الفنّ بل من إلهام إلهيّ.

إيون: ذلك جيّد، يا سقراط؛ ومع ذلك فإنّني أشكّ بأنّك ستمتلك بلاغة كافية لتقنعني بأني أثني على هوميروس فقط عندما أكون مجنونا وممسوسا .وإذا استطعت سماعي متكلّما عنه فأنا متأكد بأنّك لن تفكّر أنّ هذه هي الحالة أبدًا.

سقراط: إنّني بأمسّ الرّغبة لأسمعك، لكن ليس قبل أن تجيبني على السّؤال الذي سأسأله .في أيّ قسم تتكلّم جيّدا عن هوميروس؟ — إنّك لا تتكلّم في كلّ قسم بالتّأكيد؟

إيون: لا يوجد قسم، يا سقراط، لا أتكلّم عنه جيّدا .أؤكّد ذلك.

إيون: بالتّأكيد ليس عن الأشياء التي لا تمتلك معرفة عنها في عمل هوميروس؟

إيون: وماذا يوجد في عمل هوميروس ليس لديّ معرفة عنه؟

سقراط: ماذا؟ ألا يتكلّم هوميروس في مقاطع عديدة عن الفنون؟ كمثال، عن قيادة العربات؛ إذا استطعت فقط تذكُر بيوت الشّعر فسأردّدها لك.

إيون: إنّي أتذكّرها، وسأردّدها.

سقراط: أخبرني إذًا، ماذا يقول نيستور إلى أنتيلوخوس، ابنه .أين يأمره ليكون يقظًا بخصوص الاستدارة في سباق الخيل تكريما لباتروكلوس.

إيون: يقول" :إنْحَن بلطف، في العربة المصقولة على يسارهم، وحثّ الأحصنة على الجهة اليمنى بالسّوط والصّوت؛ وارْخِ العنان .وعندما تصل إلى الهدف، دع الحصان على الجهة اليسرى يقترب، كي يمكن هكذا لمحور العَجَلة الجيّد الصّنع أن يظهر ليَمُسّ الطّرف مسّا عابرا رقيقا؛ لكن احذَرْ أن يلامس الحجر."

سقراط: كفاية .وبعدُ، يا إيون، أيّهما أفضل حكما عن تناسب هذه البيوت الشّعريّة :سائق العربة أم الطّبيب؟

إيون: سائق العربة، بوضوح.

سقراط: وهل السّبب أنّ هذا هو فنّه، أو هناك سَبب آخر؟

إيون: لا، هذا هو السّبب.

سقراط: ويكون كلّ فنّ معيّنًا بالله ليكون له معرفة بعمل محدّد؛ لأنّ ما نعرفه بفنّ قائد السّفينة لن ننجح في معرفته بفنّ الطبّ أيضًا.

إيون: لا، بالتّأكيد.

سقراط: ولن نعرف بفنّ التّجارة ما نعرفه بفنّ الطّب.

إيون: لا، بدون ريب.

سقراط: وهذا صحيح عن كلّ الفنون – ما نعرفه بفنّ واحد لا نعرفه بالفنّ الآخر .لكن دعني أسألك سؤالا سابقا :هناك فنون مختلفة أليس كذلك؟

إيون: نعم.

سقراط: وستحاور، كما سأفعل، أنّه إذا كان هناك نوعان من المعرفة يعالجان شيئين مختلفين، فهذان سيُدعيان فنّين متباينين؟

إيون: نعم.

سقراط: نعم .بالتأكيد؛ لكن إذا كان هدف المعرفة الشيء عينه، فلن يكون هناك معنًى في القول بأنّ الفنون كانت مختلفة ما دام كلّ منهما قد أعطى المعرفة عينها .كمثال، أعرف أنا أنّ هناك أصابع خمس، وتعرف أنت الشّيء عينه، وإذا سألت إذا ما كنت أنت وأنا لنصبح ملمّين بهذه الحقيقة بمساعدة علم الحساب عينه، فإنّك ستعترف بأنّنا فعلنا؟

إيون: نعم.

سقراط: أخبرني، إذن، ما كنت عازمًا لأسألك، إذا ما كان هذا يُعتبر برأيك بغير استثناء .إذا كان فنّان هما الشّيء عينه، ألا يجب أن يكون لديهما الأهداف عينها بالضّرورة؟ وإذا اختلف أحدهما عن الآخر، أليس لأنّ الهدف يختلف؟

إيون: إنّ ذلك هو رأيي، يا سقراط

سقراط: إذن الذي لا يمتلك معرفة عن فنّ خاصّ لن يحوز حُكْمًا صحيحا عن المدارك الحسّية وعن ممارسة ذلك الفنّ؟

إيون: حقيقيّ جدًا.

إيون: إذن أيّكما سيكون حَكَمًا أفضل عن مقاطع الشّعر التي تلوتها من عمل هوميروس، أنت أو سائق العربة؟

إيون: سائق العربة.

سقراط: لماذا، نعم، لأنّك محترفٌ للقصائد الملحميّة ولست سائق عربة؟

إيون: نعم.

سقراط: وفنّ الرّاوي المحترف مختلف عن فنّ سائق العربة؟

إيون: نعم.

سقراط: وإذا كانت معرفة مختلفة، فهي حينئذ معرفة عن مسائل مختلفة؟

إيون: حقًا.

سقراط: تعرف أنت المقطع الذي تُوصف فيه هيكاميد، خليلة نيستور، كواهبةِ شراب الحليب السّاخن إلى الجريح ماتشاون، عندما يقول" :صُنِع بالنّبيذ البرميني؛ وهي بشرت جبن حليب الماعز، بمبشرة برونزيّة، ووضعت

بجانبه بصلة تعطي شهيّة للشّراب ."وبعدُ، أيُّ فنّ أفضل قدرةً للحكم على ملاءمة مقاطع الشّعر هذه، فنّ الرّاوي أم فنّ الطبّ؟

إيون: فنّ الطبّ.

سقراط: وعندما يقول هوميروس" :وهي هبطت إلى الأعماق مثل الرصاصة المربوطة بطرف خيط الفادن التي وُضعت في قرنِ ثورٍ يطوف الحقول، تندفع إلى الأمام حاملة الموت في ما بين الأسماك النّهمة ."فأيّهما أفضل قدرةً للحكم على ما تعنيه هذه المقاطع الشّعريّة، أو إذا ما كانت دقيقة أو لاَ، أفنّ الرّاوي المحترف أم فنّ الصيّاد؟

إيون: بوضوح، يا سقراط، فنّ الصياد.

سقراط: تعال الآن .افترض أنّك قلت لي" :بما أنّك، يا سقراط، قادر على أن تعزو مقاطع شعريّة مختلفة في عمل هوميروس لفنونها المختلفة المتماثلة، فإنّني أرغب إليك أن تخبرني ما هي المقاطع التي يجب الحكم على امتيازها بالنّبيّ وفنّ النّبوّة ؟"وسترى كيف سأجيبك بسرعة وبحقّ .لأنّ هناك مقاطع عديدة كهذه، خاصّة في الأوديسة؛ كمثال، المقطع الذي يقول فيه ثيوكليمانس نبيّ ميلامبس للمدّعين:

"يا رجال بائسون !إنّ رؤوسكم ووجوهكم وأطرافكم السفلي مكفّنةٌ في الظّلام؛ وصوت النّواح ينفجر، ووجناتكم مبلّلة بالدّموع .وأمّا الرّدهة فممتلئة، ومحكمة القانون مكتظّة بالأشباح هابطة إلى عتمة إيريبوس، والشّمس فُنيت من السّماء، وسديمٌ مشؤوم يُنشر في كلّ اتّجاه."

وهناك مقاطع كهذه في الإلياذة أيضا .كمثال في وصف المعركة قرب السّور الواقي، حيث يقول:

"بما أنّهم كانوا متشوّقين ليجتازوا الحفرة، هناك أتى بشيرٌ إليهم :نسرٌ يحلّق في الجوّ، ملتفًا بالأناس على شماله، حاملا في براثنه تنّينا أحمر كالدّم ضخما ما زال حيّا ويلهثُ بشدّة ولم يتخلَّ عن النّضال مع ذلك، لأنّه مال إلى الوراء وسدّد ضربة إلى الطّائر الذي حمله على الصّدر بالعنق، وتركه في الألم يسقط منه على الأرض وسط الكثرة .والنّسر، صارخا، حملته أجنحة الرّيح بعيدا."

هذا هو نوع الأشياء التي يجب أن أقولها من أنّ النّبيّ يجب أن يتأمّلها مليّا ويقرّرها.

إيون: وأنت محقّ تماما، يا سقراط، في قول كهذا.

سقراط: نعم، يا إيون، وأنت محقّ أيضا .وكما اخترت أنا من الإلياذة والأوديسة لمقاطع شعرك التي تصف عمل النّبيّ والطبيب والصيّاد، فهل ستختار يا إيون، وأنت تعرف هوميروس أفضل منّي، هل ستختار مقاطع شعرٍ تتّصل براوي القصائد الملحميّة المحترف هذا، والذي على راوي القصائد ذاته أن يختبرها ويحكم عليها أفضل من الآخرين؟

إيون: ينبغي أن أقول كلّ المقاطع الشّعريّة، يا سقراط

سقراط: ليس كلّها، يا إيون، بالتّأكيد .هل نسيت ما قلت سابقا؟ إنّ راوي القصائد الملحميّة المحترف عليه أن يمتلك ذاكرة أفضل.

إيون: لماذا، ما الذي نسيته؟

سقراط: ألا تتذكّر أنّك أعلنت أنّ فنّ الرّاوي المحترف غير فنّ سائق العربة؟

إيون: نعم، إنّني أتذكّر.

سقراط: واعترفت بأنّهما ما داما متباينين فهُما سيعرفان أهدافا مختلفة.

إيون: نعم.

سقراط: إذن بناءً على إظهارك الخاصّ لراوي القصائد الملحميّة المحترف، وتبيينك لفنّه، فهو لن يعرف كلّ شيء؟

إيون: عليّ أن أستثني أشياء كهذه التي تذكرها، يا سقراط

سقراط: تعني أنّك ستستثني كثيرًا من مواضيع الفنون الأخرى .وما دام لا يعرفها كلّها، فأيّا منها يعرف؟

إيون: سيعرف ما ينبغي على الرّجل والمرأة أن يقولاه، وما يجب على الرّجل الحرّ والعبد أنّ يتكلّماه، وما يلزم على الحاكم والمرؤوس أن يتفوّها به.

سقراط: هل تعني أنّ راوي القصائد الملحميّة المحترف سيعرف ما يلزم أن يقوله حاكمُ قاربٍ يتقاذفه موج البحر أفضل من مرشد السّفينة؟

إيون: لا ؛ فمدير الدفّة سيعرف أفضل.

سقراط: وهل سيعرف راوي القصائد الملحميّة الملحميّة المحترف ما ينبغي أن يتفوّه به حاكم الرّجل المريض أفضل من الطّبيب؟

إيون: لا ، مرّة ثانية.

سقراط: اِفترض أنّ العبد راعي أبقار؛ فهل يعرف راوي القصائد الملحميّة ما يلزم أن يقوله راعي الأبقار كي يهدّئ الأبقار الثّائرة أفضل من الرّاعي؟

إيون: لا، إنّه لن يعرف.

سقراط: لكنّه سيعرف ما ينبغي أن تقوله المرأة التي تغزل الصّوف عن عمل الصّوف؟

إيون: لا.

سقراط: على كلّ حل سيعرف ما يجب أن يقوله القائد العسكريّ ناصحا جنوده؟

إيون: نعم، ذلك هو نوع الشّيء الذي سيعرف راوي القصائد الملحميّة المحترف بكلّ تأكيد.

سقراط: ماذا ! أيكون فنّ الرّاوي المحترف للقصائد الملحميّة فنّ القائد العسكريّ؟

إيون: إنّني متأكد بأنّ عليّ أن أعرف ما يلزم أن يقوله القائد العسكريّ.

سقراط: لماذا، نعم، يا إيون، إذ من المحتمل أن تمتلك معرفة القائد العسكريّ كما معرفة الرّاوي المحترف؛ ويمكنك أن تحوز أيضًا معرفة فنّ الفروسيّة كمعرفة العزف على القيثار تماما، وستعرف حينئذ متى تُساس الأحصنة بجودة أو بفساد .لكن افترض أنّي أسألك :بمساعدة أيّ فنّ، يا إيون، تعرف أنّ الأحصنة مدارةً بجودة، براعتك كرجل فروسيّة أو بأدائك العزف على القيثار؟ بماذا ستجيب؟

إيون: عليّ أن أجيب، ببراعتي كرجل فروسيّة.

سقراط: وإذا حكمت على العازفين على القيثار، ستعترف بأنّك حكمت عليهم كعازف على القيثار وليس كرجل فروسيّة؟

إيون: نعم.

سقراط: وفي حكمك على فنّ القائد العسكريّ، هل حكمت عليه كقائدٍ عسكريّ، أو كرَاوٍ جيّد ومحترف للقصائد الملحميّة؟

إيون: يظهر لي أنّه لا فرق بينهما.

سقراط: ماذا تعني؟ هل تعني أنّ فنّ الرّاوي المحترف للقصائد الملحميّة وفنّ القائد العسكريّ هما الشّيء عينه؟

إيون: نعم، والشّيء عينه.

سقراط: إذن، فإنّ من يكون راويا محترفا للقصائد الملحميّة بارعا سيكون قائدا عسكريّا حاذقا أيضا؟

إيون: لا؛ إنّني لا أوافق على ذلك.

سقراط: لكنّك توافق على أنّ من يكون راويا محترفا للقصائد الملحميّة جيّدا يكون قائدا عسكريّا جيّدا أيضا؟

إيون: بالتّأكيد.

سقراط: وأنت أفضل راو محترف هيليني للقصائد الملحميّة.

إيون: أفضل بعيد، يا سقراط

سقراط: وهل أنت أفضل قائد عسكريّ؟

إيون: لتكن متأكدا، يا سقراط؛ وهوميروس كان سيّدي.

سقراط: لكن عندئذ، يا إيون، لماذا تتجوّل باسم الخير، وأنت تعتبر أفضل الجنرالات وأفضل الرّواة المحترفين للقصائد الملحميّة في هيلاس كلّها، لماذا تتجوّل راويًا قصائد ملحميّة في حين أنّه يمكنك أن تكون قائدا عسكريًا؟ هل تعتقد أنّ الهيلينيين هم في حاجة ماسّة لراو محترف للقصائد الملحميّة بتاجه الذّهبيّ، ولا يحتاجون لقائد عسكريّ على الإطلاق؟

إيون: لماذا، يا سقراط، السّبب هو أنّ رجال بلادي، الأفسنيانز، هم خدم وجنود أثينا، ولا يلزمهم قائد عسكريّ؛ وأنّكم واسبارطة على الأرجح لستم بحاجة لتعييني قائدا عسكريًا؛ لأنّكم تعتقدون بأنّ لديكم ما يكفيكم من القادة العسكريّين.

سقراط: يا طيّبي إيون، ألم تسمع أبدا عن أبولودوروس من سوزيكوس؟

إيون: من يمكنه أن يكون؟

سقراط: هو الذي، مع كونه غريبا، قد اختاره الأثينيّون قائدهم العسكريّ غالبا .وهناك فانوسشينس من أندروس، وهيراكلايدس من كلازومينيا اللّذين عيّنوهما لقيادة الجيوش أيضا وكذلك لمناصب أخرى، مع أنّهما غريبان. فلقد اختيرا بعد أن أظهرا جدارتهما، ولن يختاروا إيون الأفسينيانز ليكون قائدا عسكريًا لهم، ويكرّموه، إذا حسبوه مؤهّلا لذلك؟ أليس الأفيسينيون أثينيين في الأصل، وأفنيسوس أليست مدينة عادية؟ لكن، حقا، يا إيون، إذا كنت محقّا في القول بأنّك تقدر أن تثني على هوميروس بالفنّ والمعرفة، فأنت لا تتعامل معي بعدل، وبعد كلّ تخصّصك بمعرفة أشياء عديدة ومجيدة عن هوميروس، ووعودك بأنّك ستعرضها، فأنت تخدعني فقط، وما زلت بعيدا جدًّا عن عرض الفنّ الذي أنت فيه سيدّ، ولن تشرح لي طبيعته، رغم توسّلاتي المتكرّرة .إنّك مثل بروتيوس تفترض بالحرف أشكالا متعدّدة، ملتويا ومنقلبًا إلى أعلى وإلى أسفل، حتّى تفلت منّي أخيرًا متخفّيا بثياب قائد عسكريّ، كي تتمكّن من الهرب ولا تعرض معرفتك الهوميريّة المكتسبة .وإذا كان لديك فنّ،عندئذ، كما قلت، في تحريف وعدك بأنّك ستعرض عمل هوميروس، فأنت لا تتعامل معي بعدل .لكن إذا كان لديك فنّ، كما أعتقد، غير أنّك تتكلّم كلّ هذه الكلمات الجميلة عن هوميروس غير عالم تحت تأثيره الملهم، فإنّني أبرّئك حينئذ من تهمة التّضليل، وسأقول بأنّك مُلْهَمٌ فقط .أيّ فكرة تفضّل أن تكوّنها عنك :مضلّل أم مُلهَم؟

إيون: هناك فرق كبير، يا سقراط، بين الخيارين الاثنين؛ والإلهام هو الأنبل بعد كبير.

سقراط: إذن، يا إيون، إنّني سأفترض الخيار الأنبل؛ وأنسب لك الإلهام في ثنائك على هوميروس، وليس الفنّ.

أفلاطون: محاورة إيون، ضمن المحاورات الكاملة،

نقلها إلى العربيّة شوقي داود تمزار، الأهلية للنّشر والتّوزيع، المجلّد III، ص 17–30.



« Tu veux regarder ? Eh bien, vois donc ça ! Il donne quelque chose en pâture à l'œil, mais il invite celui auquel le tableau est présenté à déposer là son regard, comme on dépose les armes. C 'est là l'effet pacifiant, apollinien, de la peinture. Quelque chose est donné non point tant au regard qu'à l'œil, quelque chose qui comporte abandon, dépôt, du regard».

LACAN, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, seuil, p93

حاشيـــــة

لم يبدأ سقراط حديثه مع محاوريه، ضمن محاورة "فيلوبونوس"، إلاّ بعد أن توجّه لمحاوره قائلا: "قلت سابقا إنّ من يبتدئ بأيّة وحدة مفردة، يجب عليه أن لا يتقدّم من ذلك إلى اللاّمتناهي، بل إلى الرّقم المحدّد. وأقول الآن عكس ذلك تماما، وهو أنّ الذي عليه أن يبتدئ باللامتناهي يلزمه أن لا يقفز إلى الوحدة، بل ينبغي عليه أن يفحص عن عدد ما يمثّل نوعيّة محدّدة، وهكذا ينتهي خارج الكلّ في واحد[1]. وليثبت الصّلاحية التامّة لمبدأيه، ذكّر بأسطورة مصريّة تقول إنّ إلها ما أو إنسانا إلهيّا "قد لاحظ أنّ الصّوت الانسانيّ كان لامتناهيا، وميّز في هذه اللاّنهاية عددا محدّدا من الحروف الليّنة، ولاحظ بعدئذ الحروف التي لها صوت، لكنّها لم تكن حروفا ليّنة نقيّة بل "حروفا شبه ليّنة". وراقب أنّ هذه الحروف موجودة في عدد محدّد أيضا، وميّز أخيرا صنفا ثالثا من الحروف التي نسمّيها الآن حروفا صامتة، والتي تكون بدون صوت وضجّة، وقسّم هذه الحروف، وبشكل مماثل قسّم الأصناف التي للحروف الليّنة وللحروف شبه الليّنة، قسّمها إلى أصوات مفردة، وأخبر عن أعدادها، وأعطى لكلّ منها ولجميعها اسم الحروف. ولاحظ أنّ أحدا منّا لا يستطيع أن يتعلّم أيّ صنف منها إفراديّا و لا أن يتعلّمها جميعا، وفي اعتباره لهذا الرباط المشترك الذي يوحّدها إلى درجة ما، نسب لها كلّها فنّا مفردا، وسمّى هذا الفنّ علم الصّرف أو علم الحروف" (ص291). بيّن كيف أنّ الإله الذي تُحدّث عنه الأسطورة، رغم انطلاقه من نفس الظّاهرة التي انطلق منها "إيون"، فإنّ تصرّفه كان مناقضا تماما لتصرّف "إيون". فبعد أن انفعل كلّ واحد منهما بمباينة استطيقيّة، فإنّ "إيون" اكتفى بالتلذّذ بسلبيّته إزاءها، في حين حوّل الإله المصريّ سلبيّته إلى فعل، فصنّف ورتّب، وأخيرا أنتج معرفة تسمح بتحويل المباين إلى متعالق (Corrélé) .

فمن الواضح أنّ حاصل علاقة "إيون" بـ"هوميروس" هي حاصل خبرة تعاطف تجعل "إيون" ينخرط فيما أسماه "أرتو": "الذوبان المنتظم للشّخصية". واضح أنّ هذا التّعاطف هو، من جهة ميله الإستطيقيّ، "لا لأجل شيء". وهو علّة اللّبس الذي بقدر ما شدّد عليه أفلاطون، فقد بيّن عدم قدرته على تصوّر تماسك البنية الدّاخليّة لعلاقة التّعاطف. ولأنّ سقراط غير مستعدّ للقبول بلا تماثل الإستطيقيّ مع الرّمزي فقد رأيناه لا يدّخر جهدا من أجل تصنيف مضمون خبرة "إيون". لذلك سأل أوّلا عن القِسْم من "هوميروس" الذي يتكلّم عنه "إيون" جيدا، ثمّ قام تاليا بالمقارنة بين معارف "هوميروس" وأصحاب كلّ اختصاص على حدة، مبيّنا تفوّقهم على "هوميروس"، لكي يحصر أخيرا استنتاجاته بين إمكانية أن يكون "إيون" يخفي معارف هوميروس ذات الصّلاحية أو أنّه ملهم، وبالتّالي لا سلطان له عليها لا بالإظهار ولا بالإخفاء. والخياران، من وجهة نظر أفلاطون، بالرغم ممّا اشتملا عليه من خفض، لا يتدنّيان إلى الهوان الملازم لخبرة هي "لا لأجل شيء". وفعلا، فحين يعرّف ابن باجة، في "تدبير المتوحّد"، البهيميّ أنه لا لأجل شيء، فإنّه يواصل حركة خفض الإستطيقيّ التي استهلّها "أفلاطون".

وجواب "إيون" عن سؤال "سقراط" حول القِسْم من "هوميروس" الذي يتكلّم عنه جيّدا، بأنّه: "لا يوجد قِسْمٌ لا أتكلّم عنه جيّدا"، كان ينبغي أن يفهم منه أنّ خضوع "إيون" لذوبان الشّخصيّة، لا يعني افتقاده لكلّ أصناف المبادأة، وإنّما هو التّأكيد بانتظام الأخير ضمن علاقة وحدة لا تركيبيّة مع "هوميروس". وهو ما لا يقبل به "سقراط" "اللاّصوفيّ" كما ينعته "نيتشه". و تحديدا، لا يقبل "سقراط" باللاّتناهي، سواء جاء في صيغة "الأكثر" أو في صيغة "الأقلّ"، كما أكّده بوضوح منذ مستهلّ محاورة "فيلوبوس". وهو حين يرفض الشّعر

1 أفلاطون، محاورة فيليبوس، ضمن المحاورات الكاملة، مصدر مذكور ، المجلّد الخامس، ص 290.

فلكونه يبلور أفعال التّمزيج المستجيبة لمبدأي "الأكثر" و"الأقلّ". كما أنّه يزكّي الفنّ، خاصة منه الرّسم والنّحت، لارتباطهما بالمعرفة والحساب، أي لتأسيسهما لتحليلية التناهي الموالية تحديدا لشطب صيغتي الأكثر والأقلّ. فأشدّ ما يرفضه "سقراط"، ومن بعده الغالبية العظمى من الفلاسفة، هو القول بوحدة الوجود وما يقتضيه ذلك من شيوع مبدأي الفعل وردّ الفعل. في حين أنّ غاية ما يصبو إليه "سقراط" هو تأسيس منصب الفاعل المنفصل و تأكيد برّانية الطبيعة [1]. وإذا كانت سلبية "إيون" إزاء "هوميروس" قد أحنقت "سقراط"، فإنّنا لا نخاله إلاّ متّخذا من أبي العلاء المعري نفس الموقف لو سمعه يقول:

جسدي خرقـــة تخـــاط إلى الأرض * فيا خـــائط العوالـــم خِطني

فأفلاطون كان أوّل من انتدب لنفسه هدفا يتفرّغ بمقتضاه لمهمّة التفريق، ضمن مدركاته، بين ما هو وعي وما هو وعي به. وفي ضوء هذا القياس، يسهل علينا فهم جذريّة تباينه من "إيون" ومبلغ اتّفاقه الموضوعيّ مع الفنون، خاصّة منها النّحت والرّسم. فالفنّ، بحكم استناده إلى معرفة، يستعيد لحسابه الفرق بين الوعي وما هو وعي به، فيفترض هو الآخر وحدة مركز الرّؤية وينهض إلى تكريس وحدانية القبول وذلك من خلال معالقة الفرديّ مع الكلّي. إجمالا، يمكن القول إنّ الفنّ يشترك مع أفلاطون في طلب وحدة المكان كقاعدة لكلّ خبرة حسّية واشتراطها. بكلام آخر، يتّفق الفن مع الفلسفة على قاعدة ما لاحظه "هيغل" حين لاحظ قائلا: "توجد بين الرّسم والنّحت سمة مشتركة، وهي تمثيل هيئة موضوعيّة خارجيّة، على اعتبار أنّ الرّسم، مثله مثل النّحت، مغلول إلى شيء واقعيّ، له من الأساس وجوده خارج الفنّ" [2]. كذلك تختلف الفلسفة عن الحكمة في أنّها تجد نفسها مغلولة إلى الهمّ الإنسانيّ. فرغم أنّ الحكمة ألوهيّة وغرضها هو الإستطيقيّ من حيث أنّه لا منقسم، فإنّ الفلسفة مضطرّةإلى أن تكتفي من الألوهيّ بمجرّد الحبّ، بل ومضطرّة إلى أن تلتزم بلفيف من القواعد التي لا هدف لها إلاّ استبقاء ذلك الحبّ على مبعدة من موضوعه، وهي في المقابل لا تتحاشى جذريًا التّعامل مع المتناهي وذلك بحكم تلاؤمه مع الشّرط الإنسانيّ. ومن أوضح عيّنات هذا الالتزام بالخصوصيّة الفلسفيّة-الإنسانيّة ضمن المتن الأفلاطونيّ يمكن ذكر هذا المقطع من حوار سقراط مع "بروتارخوس" ضمن محاورة "فيليبوس":

"سقراط: دعنا نفترض إنسانا يفهم طبيعة العدل، وأنّ له من قوّة التّعقّل قوّة ليست وضيعة إذا قيست بفهمه، وأكثر من ذلك، لندعه يحوز الإدراك عينه لكل الأشياء.

بروتاخورس: سنفترض إنسانا كهذا.

سقراط: هل سيمتلك هذا الانسان معرفة كافية إذا كان مُلِمًّا بدائرة وعالم الألوهيّة فقط، ولا يعرف أيّ شيء عن عالمنا ومجالنا الإنسانيّ، إلى حدّ أنه في عمليّة البناء أو في أيّة عمليّة أخرى، لا يعرف إذا ما كان ممسكا بمسطرة مستقيمة أو بدائرة ؟

1 كان سقراط يخشى أن يغادر المدينة ويعلّل ذلك بقوله: إنّ الرّيف والأشجار لا يطيب لها أن تعلمني شيئا، بل يفعل هذا رجال المدينة مصادرا بذلك على أنّ من الشّروط الرّئيسيّة للإبداع الفنّي إدراك الفنّان لنفسه نقيضا للعالم لا بوصفه من جملة العالم لخبرة التّجوهر الحسّي في العالم، وبالتّالي الاسترابة في معيارية ما يسمّيه ابن سينا "حلاوة الاستكنان". وهو الارتياب الذي أحال أفلاطون على استرجاع مفهوم الأثنوة (La dyade) الفيثاغوري الصّياغة ليبلور التّعارض بين الطّبيعة والكائن: إذ الأولى تغري بالسّكون وبخفض التّوتّر والثاني بالحركة والنشاط. لا عجب إذن أن يقرّر أفلاطون أنّ الماجن هو ذلك "الذي يقتفي آثار الأشياء" وأن يتّهم الشّاعر بالتّخريف، إذ هو الآخر مملوك وذاهل عن ذاته... عيب الشّاعر في نظر أفلاطون أنه متألّه، وهو لذلك قد يكون جديرا بكلّ أكاليل الغار ولكنّه غير جدير بالمواطنة، ذلك أنّ تألّهه قد نفى الإنسانيّ فيه. وهو ما يعني ضمن المعجمية الأفلاطونيّة نفيا للقدرة على التّأمّل البصريّ بما أنّ أفلاطون يجزم في محاور "الخراطيل" أنّ الإنسان لم يُسمّ "انثربوس"، إنسانا، إلاّ لأنّه يتأمّل في ما تبصره عيناه. وكيف للشّاعر أن يكون مبصرا وهو كما يصفه أفلاطون "كائن أثيريّ، مقدّس، مجنّح، لا يمكن أن يبتكر، قبل أن يلهم تحريضات حسّية! ".

2 هيغل، فنّ الموسيقى، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطّليعة، بيروت، 1980، ص 15.

بروتاخورس : إنّ المعرفة التي تكون فوق مستوى البشر فقط، يا سقراط، تكون مضحكة للإنسان.
سقراط: ماذا تعنى ؟ هل تعنى أنّك ستضع في الكأس [إلى جانب الحكمة] الفنّ المزوج واللاّنقيّ والذي هو للشكّ، والذي يستخدم القياس الزّائف والدّائرة الباطلة والكاذبة ؟
بروتاخورس: نعم، يجب أن نفعل ذلك، إذا ما كان أيّ واحد منّا مصمّما على أن يجد طريقه إلى البيت"[1].

واضح إذن كيف أن الفنّ والفلسفة يلتقيان على الطذريق الذي يحيل على الدُّنْيَنَة (La sécularisation). ويجدر ها هنا أن نعلم أنّ الدّنيويّ هو ظاهرة لا إستطيقيّة. بل إنّه لا قيام للدّنيويّ إلاّ بعد شطب الألوهيّ. ولذلك يمكن تعيين حركة الدُّنْيَنَة بأنّها طموح إلى مغادرة الواقع (Le réel) من أجل تأسيس نظام الأشياء (La réalité). ويختلف نظام الأشياء عن الواقع في كونه يطمح إلى أن يَتَكَوَّن حصريّا من محتويات الوعي. وهي دلالة الدّنيا مفهوميّا. بكلام آخر، يشترك الفنّ في نظر "أفلاطون" مع الفلسفة في الميل النّظريّ (La vocation théorique). ومعلوم أنّ من أوّليات المباشرة النّظريّة للعالم الاشتباه في صلاحية الحدس والثّقة في المقابل في قدرات ملكة الفهم والتّصوّر، أي الاشتباه في وجاهة المباشرة الإستطيقيّة للعالم. ويترتّب على ذلك أنّ الاقتضاء النّظريّ الأهمّ هو اقتضاء المثول حيال ملكة التّصوّر، أي الإذعان لمقتضيات المرئيّة. وعلى خلفية هذا الاقتضاء تصبح الإستطيقا إستطيقا متعالية، أي صوريّة. وسيكون من أخطر تبعات هذه الإستطيقا المتعالية تأسيسها، على مدى قرون مديدة، لنظام هو هو (Un régime du Même) يقيم علاقة غير موسومة بالمباينة بينه وبين أفق الكلّي. بل وستصبح المباينة، لا رابطة، وإنما ما ينسف الرابطة، تماما كما هو فعل المباينة المانعة، ضمن منطق سقراط محاورا — مراوغا بـ"إيون"، لكلّ علاقة بين سائق العربة والرّاوي المحترف.

ولنقف عند الحديث عن دور أفلاطون في استهلال هذه الإستطيقا المتعالية للتّشديد على دوره الرّيادي في عمليّة "نسخ الأسطورة" (La démythologisation). ولتحديد أوّل أصعدة التّعارض بين الإستطيقا المتعالية والأسطورة لا بدّ من الملاحظة أنّه لا قيام لإستطيقا متعالية إلاّ بعد تعطيل وحدة الوجود الإستطيقيّة واستبدالها بوحدة تركيبية تكون موالية لقسمة الوجود إلى مجالات متمايزة: المجال السّياسيّ ومجال الحقيقة العلميّة والمجال الفنّي. وهي تقريبا المجالات التي اجتهد "أفلاطون" ضمن المحاورة في فكّ الإرتباط بينها. على هذه الخلفيّة فقط يصبح بإمكان الفلسفة والفنّ شطب المفرد والتأسيس، في المقابل، لمنصب الذاتية والفاعل المتوحّد بوصفه من يتوفّر على إرادة مُجْمِلَة (Une volonté totalisante) تعكس مدى قدرته على الانخراط في قيم الغير الأعظم والرغبة في رغباته. والحال، أنّه، على النّقيض من ذلك، قوام الأسْطَرة شوق الإنّية إلى الانصهار الحميميّ في الكلّي وغياب في مديد انبساطه الإستطيقيّ بما يجعل من المباينة القائمة بينهما حامل ومضمون العلاقة الحميمة التي تصهرهما سويّا. علما وأنّ الكلّي ضمن السّياق الأسطوريّ، لا يعدو أن يكون الكونيّ (Le cosmique) وأنّه لا ينفصل عن العالم وعن الطّبيعة. معنى ذلك أنّ التّعارض الأوّل بين الأسطورة والإستطيقا المتعالية هو تعارض بين نمطين من الإتّصالية: الأولى حدسية — عيانية والثّانية تركيبيّة — تأليفيّة. الأولى إيروسيّة والثّانية هدفها إنقاذ العرضيّ.

لم يجانب إذن "أدرنو" الصّواب حين، عبّر عن التّعارض الجذريّ القائم بين الإبداع الفنّي والميل إلى الأسطرة بقوله: "تتصدّى الأعمال الفنّية لحلّ الألغاز التي يطرحها العالم على الإنسان بهدف ابتلاعه، إذ يجري الأمر وكأنّ العالم هو أبو الهول، أمّا الفنّان فكأنّه "أوديب" وقد فقد عينه، في حين تُمثّل أعماله الفنّية الجواب الحكيم الذي يلزم

1 أفلاطون، محاورة فيليبوس، مصدر مذكور، ص 367.

"أبا الهول" بالسّير إلى حتفه .هكذا لا يقوم الإنتاج الفنّي إلاّ متى كان في مواجهة الأسطوريّات"[1]. وهو كلام مؤدّاه أنّ الفنّ ملتزم بالتّاريخ .بنفس القدر الذي تحاول الأسطورة من خلاله محو الزّمن و استيعاب التّاريخ. ومن نافل القول إنّ التّاريخ هو ظاهرة متعالية وليس معطى أصليّا. ولذلك لا يمكن لإستطيقاه أن تكون "لا منقسمة" والحال أنّه الظّاهرة المشتقّة بامتياز (La dérivée par excellence) .

ومن أهمّ دلائل حاجة التّاريخ العضويّة لإستطيقا متعالية انطواء نظام المدينة اليونانيّة على سمتين رئيستين، نذكرهما نقلا عن "جان بيار فرنان". "أوّلا تفوق الكلمة الخارق على جميع الأدوات الأخرى للسلطة [...] ثمّة سمة ثانية للمدينة هي خاصّية الإعلان الكامل المعطى لأهمّ مظاهر الحياة الاجتماعيّة.[...] ولكن من يقول بعبادة المدينة يقول بعبادة الجمهور. وكلّ المقدّسات القديمة، من شارات التّنصيب إلى الرّموز الدّينيّة والشّعارات التي تمّت المحافظة عليها بكثير من العناية وكأنّه طلاسم القدرة في خفايا القصور أو في أعماق بيوت الكهنة، ستهاجر نحو الهيكل وهو المكان المفتوح والعامّ. وفي هذا الحيّز غير الشّخصيّ المتّجه نحو الخارج والذي بات يسقط إلى الخارج زخرفة الأفازير المنحوتة، تتحوّل الأصنام القديمة بدورها، فقد فقدت مع صفتها السرّية، فضيلتها كرمز فعّال، وها هي أصبحت "صورا"، ليس لها وظيفة طقوسيّة غير أن تُرى، ودون حقيقة دينيّة غير مظهرها[2].

عند هذا المنعطف الحضاريّ الخطير، تدخّل "أفلاطون" ليقدّم لعصره الإستطيقا التي تلائم التّحوّل الذي ألمّ به. أي يقدّم لمجتمعه إستطيقا ترقى بالمعالقة المكرّسة سياسيّا واجتماعيا إلى مستوى بناء استراتيجيّة للإدراك الحسّي تكون قادرة أوّلا على المطابقة بين المشهديّة المتواترة وبين البنية القانونيّة الواجب الالتزام بها، كما تكون قادرة ثانيا على تحويل المقولات المنطقيّة إلى بنية نفسيّة ومنها إلى عادات حسّية حركيّة (عقل بالملكة Habitus). وفعلا، دشّن "أفلاطون" عمليّة تأسيس إستطيقا تكون متعالية لكي يهدي أهل عصره إلى سبل إدراك البعد البنّاء في الهدم. فما يتمسّك به "أفلاطون"، ضدّ أهل عصره، هو القول بأنّ الكنه هو من طبيعة مفارقة (متعالية) وأنّه بالتّالي ذو طبيعة صوريّة تتعارض وكلّ أصناف العلاقات المباشرة. أي أنّه يحتفظ من الأسطورة بكونها كلاما يبدو دون باثّ حقيقيّ يضطلع بمهمّة إنشاء المحتوى و يعلن مسؤوليّته عن المعنى الملغز.ولكن في حين تقوم الأسطورة بتأسيس الرّابطة على قاعدة المباينة فإن "أفلاطون" سيؤسّسها على اقتضاء المطابقة وعلى الطّموح إلى التّناسب. ومنه اعتماد استطيقاه لا على الألفيّة وإنّما على الإدراك أوّلا وعلى ضرورة العبور من المُدْرَك إلى وجهة نظر المُدْرِك ثانيا. وهي الأرضيّة الإستطيقيّة التي يشتغل على خلفيّتها المبدأ الذي أعطاه سقراط شهرة نهائيّة: "اعرف نفسك بنفسك".

على هذا النّحو، تأسّست الصّلاحية النّظريّة لضرورة المطابقة بين البنية القوليّة والبنية البصريّة وضرورة اصطفاف الأولى وراء الثّانية. ومعلوم أنّ المبدأ التّكوينيّ الأوّل لأيّة بنية بصريّة هو وحدة المكان ووحدة الغرض. ولذلك لم يكن "أفلاطون" أوّل من ربط بين الاسترسال، من حيث هو تِيهٌ (Errance)، والتّخريف ولكنّه كان الأوّل في كسر السّردية بشكل يجعل الحواريّة من صميم القول حتى خلال العزلة[3]، وذلك على أساس أنّ الكلام هو الآخر معالقة، بل هو المعالقة بامتياز، أي المعالقة التي تجعل إدخال التّنويع على مبدئها ممكنا. وهو التّنويع

---

1 Adorno, ***Philosophie de la nouvelle musique***, Gallimard, 1992, p 141.

2 جان بيار فرنان، أصول الفكر اليوناني، ترجمة د. سليم حداد، نشر المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتّوزيع، ط 1، 1987، ص 46.

3 عند سؤاله، من طرف ثيتاتوس، عن دلالة التّفكير عنده، أجاب سقراط بما يلي: "هو حوار توجّهه النفس لذاتها طوال بحثها في الأشياء التي تبحثها، وإنّني لأعرض عليك هذا التّفسير بوصفي إنسانا لا يعلّم شيئا على الإطلاق ولكن أتصوّر أنّ النّفس عند قيامها بعمليّة التّفكير فإنّها لا تفعل سوى أن توجّه لذاتها حوارا على شكل أسئلة تجيب عليها تارة بالإيجاب وتارة بالنّفي وعندما تصل إلى قرار سواء بسرعة أو ببطء فإنّها تتأكّد ولا تعود تشكّ فيه، وهذا ما نسمّيه بالحكم، والحكم تعبير صامت لا للغير بل للذّات". أفلاطون، محاورة فايدروس، ترجمة د. أميرة حلمي مطر، دار المعارف، 1986، ص 266 (195 أ).

الذي من شأنه أن يضفي صفة الإطلاق على الأطروحة التي تشرط الرّمزيّة بإطلاق: **استحالة حضور مليء ومطلق للموجود الحسّي**. وهو ما يزيد في جلاء علّة اتّهام أفلاطون للإلهام وللملهمين. فهم، في نظر "أفلاطون"، يفترضون تعسّفا حالة من الامتلاء الكياني الحسّي الذي يجعلهم يدّعون القدرة على الإنبثاق خارج حدّ أنفسهم. والحال، كما يجري عليه الأمر مع "إيون"، يخطئ هؤلاء الملهمون إذ يأخذون حماستهم مأخذ نقاط ارتكاز الأشياء بتمامها، أي يخلطون بين حماستهم والألوهيّ.

وعلى قاعدة هذه الاعتبارات المذكورة، حرص "أفلاطون" على صياغة استطيقا متعالية تقوم أوّلا بمسرحة أنماط المعالقة وتتعهّد ثانيا بربط المعالقة في المكان بالحقيقة من حيث هي اقتضاء الكلّي. ومنه اهتمامه البالغ بالعروض المشهديّة بأنواعها. من ذلك ما أخبر عنه "نيتشه" حين قال: « Platon est le seul à réclamer que toutes les cérémonies du service divin ne soient accomplies qu'avec le concours des prêtres et exclusivement dans les sanctuaires de l'Etat; par où il exclut tous les services divins privés »[1] وهو ما يساعد على فهم سبب معارضة أفلاطون للحركة المسرحيّة التي نشّطها "بركليس" وأولاها فائق عناية الدّولة وقتذاك. إذ أنّ "أفلاطون" يتّهم بالتّملّق كلّ ما كان يفصل بين اللذة والمعالقة، خاصة ما يَهمّ منها جانب الكلّي. وبتعاطيه لهذا الفصل، يمنع التملّق ما ينجح الفنّ، وخاصّة منه الرّسم، في إعطائه للمرئيّة، ألا وهو شبكيات المعالقة. لا عجب إذن أن يعرّف "أفلاطون" الرّسم بأنّه "نوع من الحلم أبدعه الإنسان لأولئك الذين هم مستيقظون"[2]. وورود كلمة الاستيقاظ يؤكّد لنا مرّة أخرى صلة النّسب الجامعة بين الفلسفة والفنّ. فقد بات مشهورا تعريف "أفلاطون" للفلسفة بأنها استيقاظ وبأنها تدرّبٌ على الموت. فإذا كان الاستيقاظ والموت فراقا، فإنّ الاستيقاظ المعرفيّ، إن بصيغته الفنّية أو الفلسفيّة، هو فراق المفرد للحماسة الملازمة لعنصره الإستطيقي. وبعد فراق الحماسة الإستطيقية تصبح المادة قابلة للتّشكيل وبالتّالي متهيّئة لتصبح فكرا. ذلك أنّ الفكر، كما يجزم بذلك "أفلاطون" في "الجمهورية" (508 ج) "أسهل تشكيلا من الشّمع". ولأنّ العالم والإنسان هي وقائع فكريّة فإنّه بالإمكان القول إنّ صنّاعهما هما فنّانان تشكيليّان. إذ كلاهما شكّل وأبدع بعد أن قام بتضييق التّصريف الطّبيعيّ، وتحديدا بعد أن روّض الحماسة.

وبخصوص الدّور التّشكيليّ للفاعل الأوّل، وهو صانع العالم ويسمّيه "أفلاطون" "الدّيميورج" (لغة: الوسيط) يقول "أفلاطون"، شارحا طريقة أدائه لخطته: "ركّب من الموجود غير القابل للانقسام و غير المتحوّل، من ذلك النّوع من الموجود الذي وزّع بين الأجسام، ركّب نوعا ثالثا من الوجود الوسط. و فعل ذلك مع المؤتلف (Le même) و مع المختلف، مازجا معا النّوع الذي لا ينقسم لكلّ منها مع النّوع الذي وزّع في الأجسام، ومزج العناصر الثّلاثة كلها بعدئذ في شكل واحد، ضاغطا بالقوّة الطبيعة اللاممانعة والإنطوائيّة للمختلف في المؤتلف"[3]. أمّا الفاعل الثّاني فهو "إيروس" الذي يذكر بشأنه، ضمن محاورة الوليمة (197ج)، أنّه "قام بتخليص البشر من البهيميّة (La barbarie) وهداهم للانتظام الاجتماعيّ".

هكذا نرانا مدفوعين إلى القول إنّ نشأة كلّ من الفلسفة والفنّ يتطلّب القيام بعملية نفي إستطيقيّ. ولكنّ هذا النّفي الإستطيقيّ يحيل على بلورة إستطيقا متعالية (صوريّة) تلتزم بالمقايسة (La commensurabilité) مقياسا و بالعَبْر ذاتية (L'inter-subjectivité) أفقا وحيدا وأسنى.

---

1 F. Nietzsche, *Le service divin des Grecs*, L'Herne, 1992, p 132

2 أفلاطون، محاورة السّفسطائيّ، المحاورات الكاملة، مصدر مذكور، المجلّد الثاني، ص 290.

3 أفلاطون، الطيماوس، المحاورات الكاملة، مصدر مذكور، المجلّد الخامس ص، 418.

الفوز بالسّعادة

إنّ الرّغبة في الإثارة عميقة الجذور في تكوين، ولا سيّما عند الذكور منهم. وأعتقد أنّها كانت في مرحلة القنص أسهل قناعة ممّا أصبحت فيما بعد، فإنّ المطاردة كانت مثيرة، والحروب أيضا مثيرة، وكذلك الأمر بالنّسبة إلى الحبّ. قد يخطر لرجل بربريّ أن يدبّر ارتكاب اعتداء على امرأة بينما يكون زوجها نائما بجانبها، عالما أنّ مصيره الموت فورا إن استيقظ الزّوج ووجدهما على هذا النّحو. هذه الحالة أخالها ليست مضجرة، ولكن مع ظهور الزّراعة بدأت الحياة تفقد طلاوتها، اللّهمّ بالنسبة إلى الأرستقراطيين طبعا، الذين كانوا ولا يزالون في مرحلة القنص. إنّنا نسمع الكثير عن رتابة الحياة الصّناعيّة، ولكنّي أحسب رتابة وملالة الزّراعة بالأساليب القديمة لا تقلّ عظمة عنها. وإنّي على نقيض معظم النّاس ممّن يقولون بأنّ عصر الآلة سبب السّأم في هذا العالم. فساعات العمل بين الكادحين والأجراء ليست موحشة، وفي ساعات المساء تتيسّر مسلّيات عصريّة شتّى كانت مستحيلة في القرية الرّيفية على النّمط القديم. ولنأخذ ثانية التّغيير الذي طرأ على حياة الطّبقة الوسطى، ففي الزّمن السّالف بعد العشاء، عندما تفرغ الزّوجة والبنات من مهمّاتهنّ، يجلس الجميع في حلقة ويقضون ما يعرف باللّحظات العائليّة السّعيدة. ومعنى ذلك أن يخلد عميد العائلة إلى النّوم، والزّوجة تحيك الصّوف، وتتمنّى البنات لو أنّهنّ متن أو كنّ في أقصى "تيمبوكتو" (Xtimluktu) حيث لم يكن يسمح لهنّ بالمطالعة أو مغادرة الغرفة، لأنّ المفروض أن يتحدّث الوالد إليهنّ، وهذه مسرّة عظيمة لجميع الأطراف المعنيّة، ولكنّه شيء نادر الحدوث. وحين يواتيهنّ الحظّ ويتزوّجن تسنح لهنّ الفرصة كي يفرضن على بناتهنّ يفاعة لا تقلّ سآمة عن صباهنّ الموحش. وإذا لم يتزوجن تحوّلن إلى عانسات. وهو مصير لم يكن يقلّ تعاسة عمّا ينزله المتوحّشون بضحاياهم. ولابدّ لنا أن نجعل هذا نصب أعيننا. ونحن نقيم العالم قبل المائة أو المائة وخمسون سنة الماضية. وعندما يتوغّل أحدنا في غياهب الماضي يجد أنّ السّأم أشدّ قسوة. ولنتصوّر رتابة الشّتاء في إحدى قرى العصور الوسطى حيث كان النّاس عاجزين عن القراءة والكتابة لأنّه لم يكن لديهم إلاّ شموع تنيرهم في الظّلام، ودخان نارها يملأ الحجرة الوحيدة التي يعيشون فيها. وقد كان من الصّعب اجتياز الطّرقات ولذا كان من الصّعوبة أن يرى المرء أحدا من القرى الأخرى. ولابدّ أنّ السّأم كعنصر لا يقلّ عن أيّ عنصر آخر من بين أسباب ممارسة اقتناص السّحرة، لأنّ ذلك كان اللّعبة الوحيدة التي يمكن بها إحياء أمسيات الشّتاء.

إنّنا أقلّ خوفا ممّا كان عليه أسلافنا، ولكنّنا أشدّ خشية من السّأم. لقد تمكّنّا من معرفة الاعتقاد في أنّ السّأم ليس جزءا من جبلّة الإنسان الطّبيعيّة، بل يمكن تجنّبه بالسّعي الدّائب وراء الإثارة. والبنات في أيّامنا هذه يكتسبن معاشهنّ، ومعظم دوافعهنّ إلى ذلك أنّ العمل يتيح لهنّ السّعي وراء الإثارة أو التّسلية في المساء، وبذلك يفلتن من الوقت العائليّ السّعيد الذي الي كان مفروضا على جدّاتهنّ. إنّ كلّ فرد يستطيع أن يعيش في مدينة من مدن الولايات الأمريكيّة، وأولئك الذين ليس لديهم سيّارة أو حتّى درّاجة ناريّة لتنقلهم إلى السّينما يمتلكون بالطّبع الرّاديو في بيوتهم، والشّباب والشّابّات يتواعدون ويقابلون بعضهم البعض بدون أيّ صعوبة ما كان عليه حال أسلافهم هكذا. وكلّ خادمة ببيت تستمتع بليلة واحدة كلّ أسبوع تنال بها نصيبا دسما من الاستثارة أكثر ممّا تظفر به إحدى بطلات "جين أوست"ن خلال رواية بكاملها، وكلّما صعدنا في المستوى الاجتماعيّ صار السّعي وراء الإثارة أشدّ قوة. وأولئك الذين لديهم الإمكانيات يتنقّلون باستمرار من مكان لآخر يحملون معهم

حيث يذهبون البهجة والمرح راقصين شاربين، ولكنّهم لبعض الأسباب يتوقّعون دائما التّمتّع بها أكثر في مكان جديد. ولابدّ لأولئك الذين يكدحون لكسب معاشهم من معاناة بعض السّأم في ساعات العمل، أمّا من لديهم كفايتهم من أعمال بحيث يتحرّرون من الحاجة إلى العمل فمثلهم الأعلى هو الحياة الخالية من السّأم تماما. وإنّه لمثل أعلى نبيل، ولا يمكنني أن أعيبه، ولكنّي أخشى أن يكون كسائر المثل العليا أصعب في التّحقيق ممّا يحسب المثاليون، ومهما يكن من شيء، فالصّباح يبدو مملاّ بالقياس إلى متعة المساء السّابق، ومناط مرحلة أواسط العمر، وربّما أيضا مرحلة الشّيخوخة. إنّ النّاس تفكّر وهي في سنّ العشرين أنّ الحياة الحقيقيّة ستكون بعد الثّلاثين. وإنّي وأنا في سنّ الثّانية والخمسين لا آخذ بهذا الرّأي بصورة من الصّور. ولعلّه من الحماقة والغفلة أن ينفق المرء رأسماله الحيويّ مثلما ينفق رأسماله المادّي. وقد يكون شيء من الإثارة عنصرا ضروريّا من عناصر الحياة. والرّغبة في النّجاة من السّأم رغبة طبيعيّة يعرضها جميع أجناس البشر كلّما سنحت لهم الفرصة لذلك. وعندما ذاق المتوحّشون الكحول لأوّل مرّة على أيدي الرّجال البيض وجدوا فيها أخيرا مهربا أو خلاصا من سآمة الشّيخوخة، وكانوا، ما لم تتدخّل الحكومة لمنعهم، يسكرون ويعربدون حتّى الموت. وقد كانت الحروب والغزوات والقتل جميعها جزءا من محاولات الفرار من السّأم، حتّى المشاجرات مع الجيران كانت مخرجا من السّأم أفضل من لاشيء. إذن السّأم عنصر حيويّ لدى الأخلاقيّ، لأنّ نصف الآثام التي تقدم عليها البشريّة على الأقلّ سببها خشية السّأم.

على أنّ السّأم لا يمكن أن يعدّ شرّا خالصا، فهناك نوعان من السّأم، أوّلهما مثمر والثّاني عقيم. أمّا السّأم المثمر فمصدره غياب العقاقير أو عدم تعاطيها، وأمّا العقيم فمصدره غياب الأنشطة الحيويّة، ولا يمكنني القول إنّ العقاقير لا تقوم بدور جيّد في الحياة إطلاقا. وهناك مناسبات يصف فيها طبيب حكيم المخدّر. وأعتقد أنّ هذه المناسبات أكثر ممّا يخاله أنصار التّحريم الباتّ. لكنّ الإدمان على العقاقير المخدّرة لا يجوز قطعا أن يترك للدّوافع والميول الطّبيعية بغير رادع أو وازع، وليس بمقدوري اقتراح علاج للسّأم الذي يغمر به من تعود العقاقير والمخدّرات ينطبق أيضا ضمن حدود معيّنة على جميع أنواع الإثارة. عن حياة مليئة بالإثارة هي حياة منهكة تحتاج باستمرار إلى منبّهات أقوى تحدث الإثارة التي ساد الاعتقاد بأنها جزء أساسيّ من اللّذة. والإنسان الذي تعوّد على الإثارة المفرطة، مثله مثل الشّخص المريض المتلهّف للفلفل، حتى أصبح في النّهاية قادرا على تذوّق كمّية الفلفل التي تدفع أيّ شخص لاختناقه. وثمّة عنصر أساسيّ للسّأم لا يمكن فصله عن تجنّب مزيد من الإثارة. وكثرة الإثارة لا تضرّ الصحّة فحسب، بل تضعف لذة تذوّق جميع أنواع الإثارة. وتحلّ الدغدغة محلّ الاكتفاء العضويّ، والبراعة محلّ الحكمة، والمفاجآت الحادّة محلّ الجمال. ولا أرغب أن أمضي إلى حدّ التّطرّف في الاعتراض على الإثارة، فقدر معين منها صحّي، ولكنّها، شأنها في ذلك كلّ شأن آخر، مسألة كمّ. فقدر قليل من الإثارة يحدث رغبة ملحّة أو توقا شديدا، وزيادة منها يحدث الإعياء أو التّعب. ومن المقوّمات الأساسيّة للحياة السّعيدة إذن أن تتوفّر للمرء قدرة معيّنة على تحمّل السّأم، وهذه القدرة من الواجب تعليمها للأطفال الصّغار.

برتراند راسل: **الفوز بالسّعادة**، ترجمة سمير عبده،

منشورات دار مكتبة الحياة، لبنان، ص 58–61.



لا يبدو أنّ مطالعة ''الجريدة'' من شأنها أن تعالج السّأم. فهذا ''المثير'' (الجريدة) لم يسمح لأبي ''سيزان'' بأن يسترجع تلقائيّة الحضور الحسّي في العالم فيجلس على كرسيّه بكلّ راحة.

لا يبدو أنّ أبا ''سيزان'' سيستعيد قاعدته الجسديّة (Son assise corporelle) بعد أن قرّر كلّ من ''براك'' و''بيكاسو'' أن يُضمِنّا اللّوحة جريدةً حقيقيّة بدل صورة الجريدة، مبتدعين بذلك تقنية الكولاج.

حاشيـــة

أمسك الكاتب بعقدة المسألة حين جزم أنّ "السّأم هو عنصر حيويّ لدى الأخلاقيّ". وهو ما يدلّ دلالة واضحة أنّ السّأم ليس ظاهرة طبيعيّة. أي أنّها ليست ظاهرة مباشرة ويجهلها من له بالوجود قدر غير هيّن من العلاقات الإستطيقيّة التي لم تقلب الأخلاق عينها. والملاحظ أنّ انقلاب العين الموالي لتأثير الأخلاق على علاقة الفرد بالوجود هو بسيط ولكنّه خطير. فبحكم أنّ الأخلاق سلطة، وبحكم أنّ كلّ سلطة تقوم على المنع الذي تبرّره بجزاءٍ يكون تتويجا للامتثاليّة، فإنّ المرء المندرج ضمن التّصوّر الأخلاقيّ للوجود ستتولّد عنده إنتظاريّة بعينها: حقّه في السّعادة. لذلك لا يُفهم السّأم فهما فعليّا إلاّ في علاقة ما بالانتظاريّة، كائنا ما كان مضمونها. فهي تفعل فعلها ببنيتها لا بمضمونها. وهو ما حدا بنا للحديث عن انقلاب عين علاقة الإنسان بالوجود من أثر الأخلاق. وأوّل مظاهر هذا الانقلاب المذكور هو شطب الكثرة والتعدّد على مستوى الوجود، بما أنّ بنية الأخلاق، مثلها مثل بنية العقل، هي ثنائيّة التّفريع (Dichotomique) ، أي لا تشتغل خارج دائرة التّعارض الضدّي. وهو التّعارض الذي سيجعل من الإنسان الأخلاقيّ إنسانا منحرفا إستطيقيّا. وتجلّيات انحرافه الإستطيقيّ هي التي تمثّل بقيّة مظاهر انقلاب العين موضوع النظر. ذلك أنّ من علامات الإنسان الأخلاقيّ أنّه ذلك الذي يتابع خلال حياته كلّها هدفا واحدا ووحيدا. وهو أمر يعتبر، بالنّظر لما يتميّز به الوجود من تنوّع واختلاف انحرافا ما بعده انحراف. كما أنّه من علامات الإنسان الأخلاقيّ أنّه يخشى كلّ أنواع المباشرة. ومعلوم أنّ كلّ ما ينحدر عن الطّبيعة فهو مباشر.

مجمل القول إنّ الإنسان الأخلاقيّ هو مهموم. وموضوع همّه هو انتظارية نذر لها وجوده، لأنّه بفضل هذا النّذر ينقذ ذاك الوجود فيحصل على السّعادة. ولكن ... لا بدّ من استراحات بين الأشواط. أي لا بدّ لفترات متناوبة يتمّ خلالها تعليق الهمّ. ولكن لا يخلو الأمر من حرج قد يهدّد بفوات الأجل عن الانتظاريّة التي تمّ نذر النّفس لها. إذ كيف يمكن أن يتمّ تعليق الانخراط في الهمّ دون مواجهة الإستطيقيّ، أي دون الانتباه إلى أنّ العالم هو معطى حسّي وأنّه من حيث هو كذلك فهو مباين لأنظمة الهُوَهُوَ و ليس مجانسا لها، وأنّه لا وجود للطّبيعة إلاّ ضمن المباشر، وأن لا علاقة مع المباشر خارج الإستطيقيّ ؟

لأنّ النصّ يتحدّث بلسان حال الإنسان الأخلاقيّ فإنّه يوفّر الجواب عن هذا السؤال، وجوابه هو التّالي: إنّه المثيرات. ولكن كيف تمثّل الإثارات وقاء للإنسان الأخلاقيّ من إغراء الإستطيقيّ؟

قبل الجواب عن هذا الاستفهام، ربّما حسن الوقوف عند إشارتين وردتا في كتاب "رسّل". الأولى استهلّ بها الفصل الخامس والذي خصّصه للحديث عن التّعب، حيث أشار إلى "أنّ التّعب الجسمانيّ المحض، بدون أن يكون مفرطا، أقرب إلى أن يكون سببا من أسباب السّعادة وهو يفضي إلى النّوم الهادئ و القابليّة الجيّدة لتناول الطّعام". الملاحظة الثّانية، وهي واردة في النص أعلاه، وتفيد أنّه "كلّما صعدنا في المستوى الاجتماعيّ صار السّعي وراء الإثارة أشدّ قوة". فما هو الفارق الذي يميّز "الرّاشدين" عموما عن الصّغار، والذي يتأكّد بشكل خصوصيّ مع الرّاشدين المتّمتعين بمستوى اجتماعيّ راق؟ إنّ هذا الفرق يتعلّق تحديدا بدرجات شطب الوحدة الأصليّة طردا ودرجات الاندراج والتّغلغل في المعنى وفي القيم الملازمة له عكسا. ومن عيّنات الأحكام التي تنطق بفصاحة ببيان "راشد" يربط التّغلغل في المعنى بمدى الحزم في شطب الوحدة الأصليّة، قول "مرلو-بونتي": "الأفضل أن تكون الوحدة الأصليّة قد انفصمت، والأفضل أنّ العالم وأنّ التاريخ يكونان. إنّ انشقاق الإنسان عن نفسه، وهو الانشقاق الذي كان منذ حين يعوقه عن أن يكون "الإنسان الإلهيّ" قد بات الآن صانع حقيقته

وقيمته"[1]. فَلِمَ يُلِحُّ "الرّاشدون" على شطب الوحدة الأصليّة ثمّ يعانون السّأم ومضاعفاته بعد ذلك؟ الجواب بسيط وسهل إلى حدّ الاستفزاز. فالرّاشد يدخل مدارات السّأم الجهنّمية من أجل المصلحة والفائدة.

عن مركزيّة خيار الفائدة بالنّسبة إلى الرّاشد وتعارض ذلك الخيار مع اعتبارات الفنّ، كتب برغسون هذا النصّ الدقيق والبليغ : "إذا جاء الواقع يصفع حواسّنا ووعينا، وإذا استطعنا أن نكون على اتّصال مباشر مع الأشياء وأنفسنا، أعتقد تماما أن الفنّ يصبح غير ذي جدوى، أو بالأحرى، أنّنا نكون جميعا فنّانين، لأنّ نفسنا ترتعش باستمرار تجاوبا مع الطّبيعة. إنّ عيوننا، مرفودة بذاكرتنا، تقتطع من الفضاء، وتثبت في الزمن لوحات لا تقلّد (التّشديد منّا). إنّ نظرنا يلتقط عابرا، محفورة في الرّخام الحيّ من الجسم البشريّ، أجزاء من تمثال، جميلة كجمال المثال النّحتيّ القديم. إنّنا نريد أن نغنّي في قرارة أنفسنا —بنوع من الموسيقى الضّاحكة أحيانا، الشّاكية أكثر الأحيان، إنّما الأصيلة دائما— الميلوديا التي لا تتوقّف، ميلوديا حياتنا الدّاخلية. كلّ هذا قائم حولنا. وكلّ هذا قائم فينا، ومع ذلك لا شيء من كلّ هذا نشاهده نحن بصورة واضحة. بين الطّبيعة وبيننا، ماذا أقول؟ بيننا وبين وعينا الذاتيّ، تقوم غشاوة، غشاوة سميكة في نظر عامّة الناس، وغشاوة رقيقة، شبه شفّافة، في نظر الفنّان والشّاعر. أيّة جنّية نسجت هذه الغشاوة؟ هل فعلت ذلك عن خبث أو عن صداقة؟ لا بدّ من العيش، والحياة الإنسانيّة تقضي أن ندرك الأشياء في الرّابط الذي يربطها باحتياجاتنا. الحياة الإنسانية تقوم على التّصرّف. العيش يعني عدم القبول — من الأشياء — إلاّ بالانطباع المفيد (التّشديد من برغسون) من أجل التّجاوب معها بالتّصرّفات المناسبة: إن الانطباعات الأخرى يجب أن تغيب أو أن لا تصل إلينا إلاّ غامضة"[2].

واضح من كلام "برغسون" أنّ الفائدة يطلبها الإنسان (الراشد) دفاعا ضدّ الألم الإستطيقيّ والذي عبّر عنه حين تحدّث عن الإرتعاشة الملازمة للتّجاوب مع أشياء الطّبيعة، وهي الارتعاشة التي ينبغي تسميتها تعاطفا وذلك على أساس أن الأمر يتعلّق بتطابق الانفعالات داخل كيانات متباينة. وهو ما يحيل على القول بالطّبيعة الذوقيّة لتلك الإرتعاشة واستنادها، من حيث أنّ فعلها هو التّعاطف، إلى حدس يدرك الأشياء على نحو ما هي عليه. والطّبيعة الذوقيّة لتلك الخبرة الإستطيقيّة هو ما يفسّر نعومة وحلاوة الألم المصاحب لها. وهو أيضا علّة الشّكوى التي تحدّث عنها "برغسون" والموالية، في حقيقة أمرها، للألم الأصليّ، أي لألم انقسام الآخر الألوهيّ وتشظّيه وذلك قبل سجنه ضمن بوتقة أجساد شخصيّة ومنقسمة. وهو الانقسام الذي أوجد إلى جانب مجال الكيفيّات الإستطيقيّة مضمار العلاقات المجرّدة والرّمزيّة. وتوزّعت ميول الإنسان بين مجال المتعيّن الإستطيقيّ وبين نصاب المجرّد الرّمزيّ، وتباينت ملكاته الإستطيقيّة وملكاته النّظريّة، الممثّلة خاصّة بالإرادة. ولأنّ هذه الأخيرة ستتفرّغ كلّية لطلب الفائدة على كلّ مستوياتها فقد أطلق شوبنهور جملته الشهيرة: (La volonté est inesthétique en soi) وفعلا، ستعمل الإرادة ما في وسعها للهرب من الكيفيات وتطويقها بدعم العلاقات. وفي هذا السّبيل ستقوم أوّلا بتحويل أرومة الفرد الإستطيقيّة، بوصفه مؤتلفا (Le même) إلى واقعة ذهنيّة، تلتزم بحدّ نفسها وتسمّى "الهُوَهُوَ" (L'identique). دعواها في ذلك أنّه من المستحيل أن نقول إنّه لا يوجد سوى الكيفيّات، بل لا بدّ أن يكون هناك شيء ما موجود دون أن يكون هو نفسه كيف ما.

1 موريس مرلو-بونتي، تقريظ الحكمة، ترجمة د. محمد محجوب، دار أميّة، 1995، ص ص 65-66. من ناحيته أفلاطون صاغ نفس الحكم ولكن بأكثر جذريّة حين اعتبر أنّه: "ليس جيّدا لأيّ صنف مفرد أن يترك صافيا ومنعزلا بنفسه، وليس ممكنا أن يكون معا. وإذا كان علينا خلق مقارنات لصنف واحد بالصّنف الآخر، فليس هناك رفيق أفضل من معرفة الأشياء بشكل عامّ، ومن اختيار المعرفة التامّة، إذا أمكن ذلك، اختيارها عن كلّ من أنفسنا في كلّ ناحية بشكل مماثل". محاورة فيلوبوس، ضمن المحاورات الكاملة، مصدر مذكور، ص 369.

2 هنري برغسون، الضّحك، ترجمة د. علي مقلد، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر، 1987، ص 100.

كذا يتمّ خفض الإستطيقيّ بالإرتياب في كل مظاهر الانبثاق خارج حدّ النفس، كما سيتمّ دعم كلّ مظاهر الشّغف بالسّلب وبقدرته على إيجاد ما هو غير موجود، ونعني بذلك الفائدة. ولا بدّ من الإشارة، أنّه، إذا كان هنالك أفراد معصومون من السّأم بحيث أنّهم ، ليس فقط لا علم لهم بهذا الوجود للسّأم، بل لا يتخيّلون حتّى احتمال إمكانه. علامتهم أنّهم دائمو الحيويّة والحركة، ولا يتحمّلون البطالة البتّة. فهؤلاء هم السّعداء. ويحلو لنا في هذا المقام أن نستمع لحديث "رسّل" عن طائفة من هؤلاء المعصومين من السّأم وكيف يقارن بينهم وبين الفنّانين، والطائفة المعنيّة بالحديث هي العلماء. يقول "رسّل": "إنّ أسعد النّاس من ذوي الثقافة العالية في المجتمع في أيّامنا هذه هم رجال العلم، وأبرزهم غالبا من البسطاء، ويحصلون من عملهم على رضى عميق يستمدّونه من الأكل وحتى من الزّواج، وأمّا الفنّانون ورجال الأدب فيرون من الطّبيعي أن يشقوا في زواجهم، ولكنّ رجال العلم كثيرا ما يظلّون قادرين على الهناء المنزليّ على الطّراز القديم. والسّبب في ذلك هو أنّ الأجزاء العليا من ذكائهم تكون مشغولة كلّيا بعملهم، ولا يسمح لها بالتدخّل في مناطق أو مجالات ليس أمامها دور تؤدّيه فيها. وهم سعداء في عملهم لأنّ العلم في العالم الحديث تقدّميّ وذو نفوذ، وأهمّيته غير مشكوك فيها سواء من قبل أنفسهم أو من قبل من هم خارج اختصاصهم. ولذا لا ضرورة عندهم للانفعالات المعقّدة، طالما أن الانفعالات البسيطة لا تعترضها أيّ عقبات [...] وجميع حالات السّعادة يمكن إدراجها في حياة رجل العلم. فهو يملك طاقة يسيطر عليها إلى أقصى حدّ، ويتوصّلإلى نتائج تظهر أهمّيتها ليس له شخصيّا، فحسب، بل عند الجمهور العامّ، حتى وإن عجز عن فهمها، وهو في هذا أكثر حظّا من الفنّان. فحين لا يتمكّن الجمهور من فهم لوحة أو قصيدة يستنتج أنّها رديئة، أمّا عندما لا يفهم نظرية النّسبيّة فإنه يستنتج أنّ تعليمه غير كاف". أمّا "كيركغارد" فيشبّه هؤلاء المعصومين من السّأم بالحشرات عند قوله:

« Il existe une activité intarissable qui exclut l'homme du monde spirituel et le met au rang des animaux qui, instinctivement, doivent toujours être en mouvement. Il y a des gens qui possèdent le don extraordinaire de transformer tout en affaire, dont toute la vie est affaire, qui tombent amoureux et se marient, écoutent une facétie et admirent un tour d'adresse, et tout avec le même zèle affairé qu'ils portent à leur travail de bureau." [1] .

هؤلاء، يجزم "كيركغارد"، لا يصيبهم السّأم ولكن يصيبون غيرهم به. على نقيض الأرستقراطيّة التي تحمل نواة سأمها في داخلها. ولكن هل من قاسم مشترك بين الظّاهرتين ويكون من شأنه أن يدقّق أسباب السّأم؟

تحليل "كيركغارد" للسّأم يحيل على الرّبط بينه وبين خبرة الفراغ. وهو نفس توخّي "برتراند رسّل" في الصفحة 124 من الكتاب موضوع النّظر. وما تقدّم من التحليل يسمح لنا، لا فقط بفهم لِمَ كانت الإرادة ملكة لا إستطيقيّة، بل لم ترتبط حتما بثاني اثنين لها: إمّا بالحمق الملازم للشّغف بالسّلب (La négativité) و بالإيجابيّة (La positivité)، وإمّا بالسّأم الموالي للإحساس بالخواء المترتّب على سفاهة اللّزوم الذي يريد للنّفس أن تكون موجودا دون أن يكون هو نفسه كيف ما. لا عجب إذن أن ينتشر السّأم في العصور الحديثة بشكل لا نظير له، بما أنّ الشّغف بالسّلب تمّ تعميمه بفضل تشميل النّظرة الأخلاقيّة للوجود كما يبلورها بجلاء نموذج رجل العلم كما تحدّث عنه "رسّل". إنّه نموذج المنحرف إستطيقيّا الذي اختزل كلّ مقاصد الوجود إلى هدف وحيد: اندماجه في مجتمعه. ولكن لِمَ كانت الطّبقات العليا والأرستقراطيّة تشعر بالخواء وهي المندمجة في مجتمعاتها بشكل أفضل من اندماج الشّغوفين بالسّلب؟ هل هي البطالة؟

---

1 Kierkegaard, ***L'ennui comme panthéisme démoniaque***, in ***Kierkegaard : La difficulté d'être chrétien ;*** Présentation et choix de textes par Jacques Colette, Les éditions du Cerf, 1964, 143.

يمكن تلقّف الجواب عن هذا السؤال عن "كيركغارد" مرّة أخرى والذي يفصل فصلا تامّا بين السّأم والبطالة بقوله:

« Les dieux olympiens ne s'ennuyaient pas, ils vivaient heureux en une oisiveté heureuse. Une beauté féminine qui ne coud pas, ne file pas et ne fait pas de musique est heureuse dans son oisiveté ; car elle ne s'ennuie pas. L'oisiveté donc, loin d'être la mère du mal, est plutôt le vrai bien. L'ennui est le mère de tous les vices, c'est lui qui doit être tenu à l'écart. L'oisiveté n'est pas le mal et on peut dire que quiconque ne le sent pas prouve, par cela même, qu'il ne s'est pas élevé jusqu'aux humanités. »

فكيف يفسّر إذن سأم الأرستقراطيّة وهي المتمسّكة ببطالتها؟

يمكن لبطالة الأرستقراطيّة، حسب "كيركغارد"، أن تكون بمنجاة من الحمق لكنها لا تتمتّع بنفس المناعة بالنّسبة إلى السّأم. مردّ ذلك إلى كونها ليست نمطا فنّيا في الحياة. إذ حسب "كيركغارد"، لا تصبح الحياة فنّية إلاّ بعد الإذعان لاقتضاء فقد الرّجاء (Ce n'est qu'après avoir jeté l'espérance par-dessus bord qu'on commence à vivre artistiquement) ذلك أنّ من شأن هذا الفقد أن يسمح بخبرة اللاّشخصيّ والتّحرّر من الإيمان بإطلاقية مبدأ الهُوَهُوَ. ودليل عدم فقد الأرستقراطيّة للرّجاء من المعني ومن السّلب الذي يَحِفُّ به أنّها لا تنسى أبدا، وعجزها هذا عن النّسيان هو الذي يفصلها عن خبرات الإستطيقيّ ويسجنها ضمن مجال حدّ النّفس. وطبعا، لا علاقة للنّسيان الذي يجري الحديث عليه بأي شكل من أشكال ضعف الذاكرة، بل يتعلّق الأمر، على النّقيض من ذلك، بفاعليّة توكيديّة من أكثر الفاعليّات توغّلا في الإستطيقيّ. ولذلك عدّها "كيركغارد" فنّا. ونُجْمِلُ فيما يلي رأي المذكور في فاعلية النّسيان فنثبت قوله:

« Mais c'est un art que d'oublier, et il eût fallu l'exercer à l'avance. Pouvoir oublier dépend toujours de la façon dont on se souvient ; mais la façon dont on se souvient dépend de son côté de celle dont éprouve la réalité. [...] L'âge qui se souvient le mieux, à savoir le premier âge, est aussi le plus oublieux. Plus on se souvient poétiquement, plus on oublie facilement, car le fait de se souvenir poétiquement n'est en vérité qu'une expression qui veut dire oublier. Lorsque mon souvenir est poétique l'événement a déjà subi la transformation qui lui a ôté tout ce qu'il avait de pénible. Pour pouvoir se souvenir ainsi, il faut être attentif à sa manière de vivre, surtout à sa manière de jouir. [...] C'est à force d'oubli qu'on peut mesurer l'élasticité d'un homme. Celui qui ne peut pas oublier n'arrivera pas à grand-chose. »

مريض السّأم هو إذن ذلك المرء القويّ الذاكرة إلى حدّ لا يمكن له معه أن ينسى تحليليّة المتناهي التي يستند إليها نظام الهُوَهُوَ ومبدأ الإفراد. وهو مرض لا تبدو أعراضه على "أكلة البطاطس" الذين رسم "فان جوخ" بهجتهم وهم يتذوّقون لا تناهي آنٍ يدوم دون أن يَعْبُرَ للآن الذي يليه. فجاءت بهجتهم بهجة عتيقة لأنّها أصليّة و جاءت ساذجة لأنها تقوم على خلفيّة من النّسيان لكلّ ما سلف. وهم في كلّ ذلك كأنّهم رجع صدى ثقافيّ لمبدأ الحياة الأساسيّ، وهو مبدأ عدم التّكرار إطلاقا والذي يتطابق معه النّسيان تماما من حيث أنّهما يبلوران معا الطّابع الصّرف (Pur) للوجود الإستطيقيّ، وذلك لتخطّي تماسكه لتماسك حوامله وعدم ارتهانه بدوامها. فنسيان الفرح مثل نسيان المؤلم يدلّ على تماثلهما على صعيد الصّرف، وكما يدلّ على أنّ حقيقتهما الإستطيقيّة التي تؤلّف بينهما تستند إلى واقعة أنّهماحوادث، أي انقطاعات أو ارتعاشات وفق عبارة "برغسون" التي سبق ذكرها.

مصـادر الزّخرفـة

وهي الطّبيعة والهندسة ولا تخلو منهما أيّ زخرفة مهما قدم عصرها أو اختلف شكلها. فالطّبيعة هي مرجع الرسّامين لتعدّد أشكالها ووفرة ثروتها التي لا ينضب لها معين. قل لي من أين أتى المزخرف قديما بنموذجه؟ وكيف اهتدى لأساس زخرفته؟ أنُزّلَ عليه وحيٌ من السّماء فألهمه؟ كلاّ. لا شيء أمامه سوى الطّبيعة فاختلاف الآراء واحتكاك العقول وإعمال الفكر هو أصل كلّ ما تراه من أنواع الزّخارف البديعة. والهندسة فضلا عمّا لها من الأشكال الكثيرة المؤسّسة عليها كارتباط الخطوط والسّطوح كما في الفنّ الرّومانيّ القديم والتي نبغ فيها العرب بنوع خاصّ فلا يخلو أثرها من أيّ شكل ومن السّهل رؤية أثر الدّائرة في الأشكال المبيّنة بلوحة (72) ولو أنّها غير مؤسّسة عليها.

قواعد طبيعيّة

ولا تقف الطّبيعة عند إمداد الرسّام بنماذجه فقط بل تلقي عليه دروسا قيّمة في كلّ ما يصلح له من القواعد وإليك:

1. التّكرار

وهو من أهمّ قواعد الزّخرفة، كثير في الطّبيعة. أنظر إلى ثمرة الفول أو البسلة تر فيها هذه الظّاهرة واضحة إذ تتعاقب الحبيبات واحدة خلف أخرى بنظام ثم انظر إلى غصن تر فيه الأوراق مصطفّة على جانبيه بنظام بديع تارة متبادلة وطورا معكوسة كما ترى تدرّجها في الصّغر قلّما قربت من النّهاية.

والتّكرار أبسط الطّرق لتكوين الزّخرفة إذ بتكرار أيّ شيء طبيعيّا كان أو مصنوعا بنظام وعلى أبعاد متساوية تحصل على زخرفة ولو لم يكن ذلك الشّكل في ذاته جميلا.

وإليك تجربة بسيطة. خذ مثلا الأرقام الإنجليزية التي لا تخطر لك على بال وكرّرها كما في الأشكال (1،2،.......19) لوحة (61) تارة معتدلة وأخرى مقلوبة تحصل على زخرفة.

انسج على هذا المنوال فكما تصلح الأرقام للزّخرفة تصلح الحروف الأبجديّة أيضا الإنجليزيّة كانت كما في الأشكال (20،21،.....32) لوحة (61) والأشكال (5،7،6،8،9) لوحة (62) أو عربيّة كما في الأشكال (5،6، 7،8،9) لوحة (62) والأشكال (1،2،3) لوحة (63) بتعديلها تعديلا بسيطا.

ولا يشترط في التّكرار أن تكون الوحدة (الشّكل المتكرّر) معتدلة بل لك الخيار ومطلق التّصرّف في جعلها معكوسة أو مقلوبة أو متبادلة وهكذا مع مراعاة الدقّة عند التقسيم والنّظام في العمل كما يلاحظ أن تكون الوحدة بسيطة خالية من التفصيلات الكثيرة التي تسبب إجهاد العين بتراكمها وأن تكون قصيرة عند التّكرار.

ولتجنّب التّكرار المملّ يمكن إضافة بعض عناصر جديدة على الوحدة تجعل الشّكل جذابا أو الإتيان بوحدات تتبادل مع الوحدة الأولى. وفضلا عمّا يسبّبه التّكرار من التّناسق فإنّه كثير الاستعمال في الزّخرفة وبخاصّة في الإطارات كما أنّه يوفّر كثيرا من الوقت والمجهود اللاّزمين لإتمام الشّكل.

2. التّناسب

وهو من أهمّ قواعد الجمال في الطّبيعة. عرفه اليونان فجاءت تماثيلهم أجمل وأكمل ما عرفه التّاريخ من تناسب الأعضاء وتناسقها. انظر الصّورة الكبرى شكل (4) لوحة (63) فينقبض صدرك ويتألّم شعورك من قبحها وعدم تناسب أعضائها ثم انتقل بعد ذلك إلى الصّغرى فيتّسع صدرك ويرتاح شعورك لجمالها وتناسبها.

فإذا عرفت أنّ هذا القبح الذي لا تودّ رؤيته نشأ من عدم التّناسب فكيف بك إذا كانت الزّخرفة التي خلقت لتزيد من جمال الشّكل وتكسبه حسنا وبهاء لا تناسب فيها.

إنك تنفر من شكلها وتتأذى من رؤيتها وتثور نفسك عليها وعلى منشئها.

فجمال الزّخرفة متوقّف على تناسبها فنسبة كل جزء للآخر وعلاقتها بالنّسبة للحيّز الموجودة فيه مع تناسب الألوان وتوافقها مدعاة لنجاحها وجمالها.

وليس للتّناسب قانون يتّبع ولا قاعدة يقاس عليها فكلّ ما فيها موكول إلى الذوق وقوّة االتّمييز.

فإذا نظرت إلى شكل (14) لوحة (64) ثم إلى الشّكل (15) فضّلت الثّاني على الأوّل رغم اتّحادهما في الأساس.

ومن البديهيّ أن تساوى المساحات والأبعاد غير مرغوب فيه فالمستطيل المبيّن بالأشكال (1،2،3،4) لوحة (64) والمربّع شكل (7) والمثلّث شكل (10) و الدّائرة شكل (12) المتساوية الأقسام لا تسرّ الإنسان عند النّظر إليها لعدم ثبوت العين على جزء معيّن بل تظلّ حيرى تنتقل من جزء إلى جزء دون أن تجد ما تستقرّ عليه بخلاف الأشكال الأخرى (3،5،6،8،9،11،13) التي تجد العين فيها ما تتّخذه قرارا لها ولا تلبث أن تعود أليه عقب تنقّلها بين الأجزاء الأخرى.

3. التشعّع

ممّا لا شك فيه أنّ التّوازي يسبّب ملل العين فالخطّان المتوازيان لا جمال فيهما عكس الآخرين الخارجين من نقطة مثلا أي متشعّعين.

أنظر إلى قطعة القماش المبيّنة بشكل (2) لوحة (39) فأيّهما أجمل أشكلها وهي في هذا الوضع حيث تتشعّع الثنيّات من مكان تعليقها أم شكلها وهي منبسطة ومكوّنة مستطيلا؟ وأيّهما تفضّل الرّسم المنظور لمنزل مثلا أم المسقط الرّأسيّ له؟ لا جدال أنّ في الأوّل قدرا كافيا من الجمال لا يوجد في الثّاني.

فجمال الأزهار وتقابل بتلاتها في الوسط وخروج الأوراق من السّاق وتشعّع الرّيش من الجناح والذيل إن هو إلاّ قليل من كثير في الطّبيعة لا يعدّ ولا يحصى حيث ترى هذه الظّاهرة بوضوح كما يعمّ استعمالها في الزخرفة (انظر اللّوحات التّالية) وهي عبارة عن تشعّع الخطوط:

1. من نقطة كما في الشّكل 1 لوحة 65.
2. من خطّ مستقيم كما في شكل 2.
3. من خطّ مائل أو منحن كما في شكلي 3 و4.

4. التّماثل و التّوازن .

وإليهما تنقسم جميع الكائنات الحيّة وسواء أكان التّماثل في الطّبيعة أم في الزّخرفة فهو تساوى كلّ جزء مع الآخر بالنّسبة إلى خطّ يقسم الشّكل إلى قسمين كما في شكلي 5 و6.

ومن السّهل معرفة تماثل الشّكل بمجرّد النّظر إليه بعكس التّوازن ففيه لا يتماثل القسمان بالنّسبة إلى خطّ المنتصف كما في شكلي 7 و8 ولذا فهو يحتاج إلى مهارة وشعور دقيق ومفصّل عن الأوّل.

5. النّموّ التّقابليّ والنّموّ التّبادليّ.

ويظهر التّماثل والتّوازن بجلاء ووضوح في نموّ الأشجار والنّباتات وينحصر في نوعين وهما :

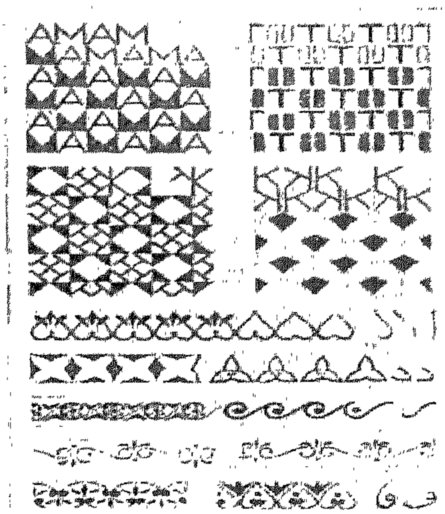
- النّموّ التّقابليّ. ويسبّب ظاهرة التّماثل وفيه تتفرّع الأغصان والأوراق من الفرع الأصليّ أزواجا متقابلة من ناحيته كما في شكل 9.
- النّموّ التّبادليّ ويسبّب ظاهرة التّوزان وفيه يخرج الغصن من الفرع الأصليّ ثمّ يستمرّ الأخير في السّير قليلا ويعطينا الآخر كما في شكل 10.

ويلاحظ أنّ الفرع الأصليّ يميل جهة النّقطة التي يخرج منها الغصن أو الورقة أو الزّهرة ثم يعود إلى الاعتدال والتّوازن ويميل ثانيا جهة النّقطة الأخرى وهكذا أي لا يكون مستقيما كما في النّموّ العكسيّ بل يصنع حركة تموّجيّة ويكون ملتويا دائما. ويلاحظ أيضا أن التفرّع يكاد يكون رأسيًا في النّباتات ذات السّيقان المتخشّبة الجافّة ومائلا في ذات السّيقان الخضراء الغضّة وهي الأكثر استعمالا في الزّخرفة والأنسب لما نراه فيها من الانسجام والجمال وفرق بين الجنس الخشن والجنس اللطيف.

نجيب لوقا، الرّسم والزّخرف.



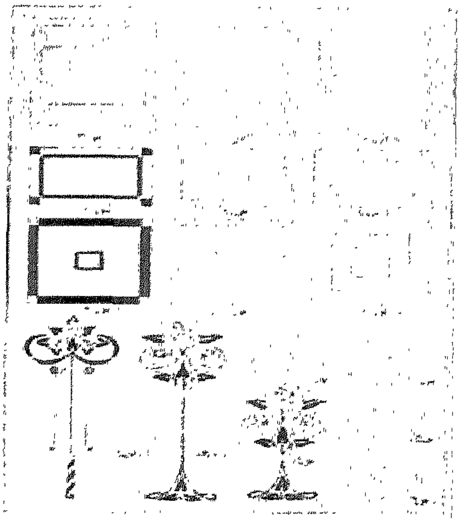
لوحة 61



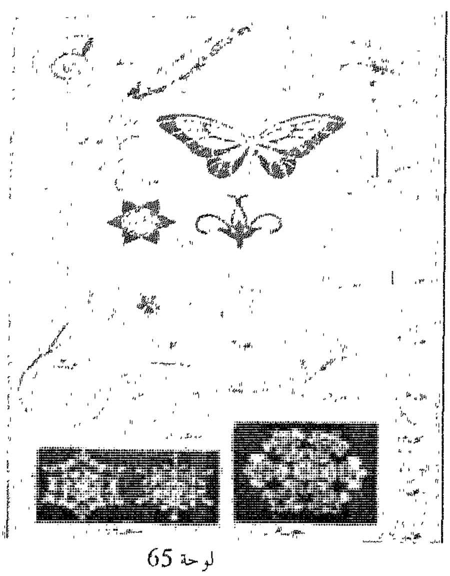
لوحة 62



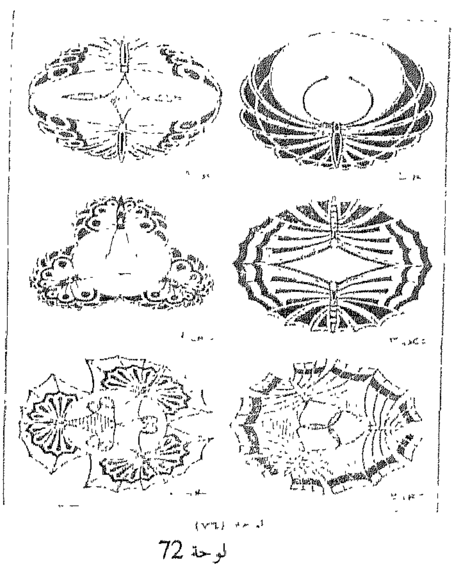
لوحة 63



لوحة 64



لوحة 65



لوحة 72



« Le flanc nu de la ménade allie la luxuriance de la sculpture hindoue à la rigueur plastique d'un Donatello. Et pourtant l'ensemble demeure dans les limites de la forme classique. L'extase revêt ici le caractère d'obsession sauvage des possédés, en comparaison duquel il nous semble que les bacchantes de Titien se livrent à des divertissements romantiques. Elles sont le produit le plus élevé de l'art décoratif, alors que la ménade relève encore de cette religion antique de la sensualité d'où le nu féminin, en définitive, tire son autorité et sa force d'impulsion ».

KENNETH CLARK, *Le Nu*, t . II, Hachette, 1969, p. 91.

حاشيـــة

إنّ أقلّ ما يقال في موقف صاحب النصّ من الطّبيعة أنه متناقض وأنه تنقصه جرأة تسمية القطّ قطّا. فهو من ناحية يجعل من الطبيعة نموذج الزّخرفة المنواليّ (Son paradigme)، وهو من ناحية أخرى لا يتردّد في إسناد الفنّ الزّخرفيّ إلى قيم، ليست فقط غريبة عن الطبيعة، بل ومناوئة لها تماما.

وبخصوص المبدأ الأوّل الذي ادّعى أنّ الزّخرفة تستمدّه من الطّبيعة والذي هو التّكرار، فإنّه من السّهل التّعرّف على أنّ قائل هذا القول لم يتفرّس البتّة في الطّبيعة كما هي في فعلية تحقّقها، وأنّه لا يدركها إلاّ من خلال ذاكرته الثّقافية. وإلاّ كيف يمكن أن يفوته أنّ مجال الطّبيعة هو مجال اشتغال قوى مبرعمة (Des forces germinales) المعاودة بالنّسبة إليها ليست أبدا تكرارا وإنّما هي اختلاف. ولذلك فإنّ الفرق المعياريّ الذي أقامه بحدّة بين الوجه القبيح والوجه الجميل، هو في مجال الطّبيعة مجرّد اختلاف، وبالتّالي فهو لا يستدعي النّفور والتّأذي والثّورة التي اعتبر الكاتب أنّ صدورها عن المرء هو من بديهيّات ردّ الفعل الطّبيعيّ. فردود الأفعال هذه لا يمكن أن تكون طبيعيّة إلاّ إذا أدركنا الطّبيعة بدلالة البداهة المترتّبة على "الفطرة" وعلى التّربية وعلى التّنشئة الثّقافيّة.

كذلك يمكن القول عن مبدئه الآخر وهو طلب السّكون والتوقّف وتفضيل التّوازن والتّماثل ... إذ كلّها كيفيّات لا تنتجها الطّبيعة وذلك بحكم أنها بؤرة من القوى التي لا تتوقّف عن الحركة وعن التّبدل. ولذلك قيل إنّ في مركز الطّبيعة "سرّا من السّلبيّة" الذي يربك من حيث أنّه ينقل عدوى تلك السّلبيّة المذكورة[1].

كلّ شيء يدعو إذن للقول إن الزّخرفة، بدل التزامها بالطّبيعة، هي عاجزة عن تقرير وجود سلبيّة ضمنها تجعل من انقلاب العين (La métamorphose) قانون دوامها، أي سلبيّة تجعل الموجود يستمرّ في الوجود من خلال تواتر أفعال الإنبثاق خارج حدّ النفس. ولذا صحّ اعتبار النصّ إيديولوجيا لأنّه لايضع أسسه موضع مساءلة ولا يخضع تخومه لإقتضاء التّخطّي. إذ ليس من الصّحيح القول فقط إنّ الزّخرف لا يصدر عن الطّبيعة، بل من الواجب القول إنّ رهان الزّخرف الأعظم هو نفي الطّبيعة عبر ادّعاء تقويمها وإصلاحها. وحاصل القول إنّ الزّخرفة تستجيب لمقتضيات عملية نفس إستطيقيّ غايتها استبدال مبدأ التّنوّع الطّبيعيّ بمبدأ المطابقة. ذلك بهدف "تطبيع" نواميس الذهن وقيم الثّقافة. ولذلك فإنّه حين يُعرّف سوسيولوجيون من أمثال "بورديو" الفنّ بأنّه ممارسة الغاية منها تحويل ما هو ثقافي إلى طبيعيّ فإنّنا لن نكون متأكّدين من أنّه لا يأخذ الفنّ مأخذ الزّخرفة.

والواقع أنّ المسألة ليست بسيطة. فمبدئيّا، الزّخرفة حدّ معقّد يوحّد بين الإمتداد والدّيمومة ويجعل الزّمان والمكان عَيْنيّين. مع ذلك تظل الزّخرفة ملتزمة بالشّرط الرّمزيّ كما عيّنه "أفلاطون" والذي نذكر بنصه ها هنا مجدّدا: "ليس جيّدا لأيّ صنف مفرد أن يترك صافيا ومنعزلا بنفسه، وليس ممكنا أن يكون معا. وإذا كان علينا خلق مقارنات لصنف واحد بالصّنف الآخر، فليس هناك رفيق أفضل من معرفة الأشياء بشكل عامّ، ومن اختيار المعرفة التامّة، إذا أمكن ذلك، اختيارها عن كلّ من أنفسنا في كلّ ناحية بشكل مماثل". معنى ذلك أنّ الزّخرفة تطلب التّعيّن ولكن لا تريده إستطيقيّا وتريد الحركة ولكن لا تقبل بها طبيعيّة وعضويّة. نقيضة: طلب الحركة خارج مجال العضويّ والحيّ. وربّما لأمر كهذا، صرّح "باسكال" قائلا قولته الشّهيرة: "إنّ الرّسم الذي يعجبنا بتشابه الأشياء التي لا يسعها أن تعجبنا، هو لعمري لغو". فهذه الأشياء لا يسعها أن تعجبنا،... لأنّنا لا نراها. ذلك أنّ مركز سلبيّتها، الذي سبقت الإشارة إليه، يبدّلها و"يفظّعها". لا عجب أن يرفض رسّام جعل هو

1 يمكن مثلا ذكر مرلو-بونتي الذي، ليبيّن تهافت موقف ديكارت الذي يريد أن يحذف اللّغز الذي تمثّله الرّؤية يكتب ما يلي: "إنّ أحداث الجسم "تشيّدها الطبيعة" لكي تعطينا هذا أو ذاك لنراه. إنّ تفكير الرّؤية يعمل حسب نظام وقانون لم يعطهما هذا التّفكير لنفسه، فهو ليس حاصلا على مقدّماته الخاصّة، وهو ليس فكرا حاضرا تماما أو فعليّا تماما، وثمّة في مركزه سرّ من السّلبيّة". موريس مرلوبونتي، العين والعقل، ترجمة د. حبيب الشاروني، منشأة النّاشر المعارف بالإسكندرية، 1989، ص 52.

الآخر من التّتوأم مع الحياة دَيْدَنَهُ بكلّ حدّة كلّ علاقة مع الزّخرفة، عنينا بالحديث "فنسنت فان جوخ". ويحلو لنا في هذا المقام أن نتوقّف عند الحوار الذي تخيّل "ايرفنج ستون" حصوله بين "فان جوخ" و"جوجان" والذي نقدّر أنّه لا يخلو من صلاحيّة يُعتَدُّ بها:

"صرّح جوجان لفنسنت قائلا:

- لن تصبح فنّانا يافنسنت، إلّا إذا صرت قادرا على تأمّل الطّبيعة في مجالها، ثمّ العودة إلى مرسمك، ورسمها في المرسم بأعصاب باردة.
- لا أريد أن أرسم بأعصاب باردة يا أهبل. وإنما بأعصاب حامية! ولهذا جئت إلى [مدينة] آرل.
- غير أنّ كلّ ما قمت به من عمل هنا، إنّما هو نسخ ذليل عن الطّبيعة. وينبغي لك أن تتعلّم كيف ترتجل عملك.
- أرتجل؟ ياإلهي الرّحيم !
- وثّمة شيء آخر، هو أنّه كان يحسن بك أن تفيد من كلام "سورات". إنّ الرّسم فنّ مطلق يا ولدي. وليس فيه متّسع لقصصك ولأخلاقيّاتك التي تضمّنه إيّاها ..
- أأنا أضمّنه قضايا أخلاقيّة؟ إنّك مجنون.
- وإذا كنت ترمي إلى الوعظ يا "فنسنت"، فارجع إلى الكنيسة. لأنّ الرّسم ليس إلاّ اللّون والخطّ والتّشكيل، لا غير. وقد يمكن للفنّان أن يعيد تصوير ما في الطّبيعة من زخرف، على أن لا يتعدّى ذلك.

شخر فنسنت قائلا :

- أتتكلّم عن الفنّ الزّخرفيّ؟ إذا كان هو كلّ ما تستمدّه من الطّبيعة فأحرى بك أن ترجع ثانية إلى بورصة العقود [إشارة إلى عمل "جوجان" السّابق].
- لو فعلت هذا، فسوف آتي لسماع مواعظك الكنسيّة في صباح أيّام الأحد. قل لي أنت يا زعيم، ما الذي تستمدّه من الطّبيعة؟
- أستمدّ منها الحركة يا "جوجان"، وأستمدّ منها إيقاع الحياة.
- مليح، لقد فرغنا.
- إنّني إذ أرسم شمسا، فإنّما أهدف إلى أن أجعل النّاس يحسّونها دوّارة بسرعة مخيفة، وهي تشعّ موجات الضّوء والحرارة بقوّة هائلة. وإذ أرسم حقل حنطة، فإنّما أهدف إلى جعل النّاس يحسّون أنّ الذرّات الكائنة في حبّة القمح تتدافع لكي تبلغ نموّها وتفجّرها النّهائيّ. وإذ أرسم تفّاحة، فإنّما أهدف إلى جعل النّاس يحسّون أن عصير تلك التفاحة مندفع من قلبها ليخرج من جلدتها،وأنّ البذور تجاهد للخروج إلى العالم الخارجيّ لكي تؤتي ثمرتها من جديد!"[1].

فخوف "فنسنت فان جوخ" من الزّخرفة هو ما يفسّر انصراف رسومه عن الجمال إذ منزلق الزّخرفة ينخر داخليّا وتكوينيّا مفاهيم الجمال وتصوّراته. فمنذ "أفلاطون" ارتبط الجمال بالمطابقة التي تعيد الذاكرة إنتاجها والتي تحيلها على المرئيّة. معنى ذلك أنّ قوام الجمال هو نقل لخبرة إستطيقيّة من مجال الحواسّ المفردة (ذوق ولمس وشمّ) إلى مجال الحواسّ المشتركة (سمع وفهم وإبصار)[2]. وإذا كانت المبادرة التي يتجشّم تبعّاتها الفنّان تُمثّل خامة وخميرة المعاناة الفنّية والإبداعيّة، فإنّ القبول، بعد ذلك بمضمون هذا النّقل وإدراجه ضمن أوّليات

1 إيرفنج ستون، فنسنت فان جوخ : الرواية الكلاسيكية لحياة عاشها بين الشهوة والحرمان، ترجمة ناهض منير الريسو منشورات وزارة الثقافة، الجمهورية العربية السورية، دمشق، 1966، ص ص 465-466.

2 يقول سقراط، ضمن أولى محاولات أفلاطون لتعريف الجمال: "لست أرمى إلى إدراج جميع اللّذات، بل ما نستمتع به عن طريق حاسّتي السّمع والإبصار لدينا فحسب". و يواصل كلامه قائلا: "سيضحك علينا الجميع لو قلنا إنّ الأكل لا يبعث لذة، بل هو جميل، أو إنّ الرّائحة الذكيّة لا تجلب لذّة، بل هي جميلة".

الاندماج الاجتماعيّ لا يلبث أن يحوّل ما كان خبرة فنّية إستطيقيّة إلى بنود جماليّة زخرفيّة. ذلك أنّ القبول التّامّ لمقترح النّقل كما تعاطاه الفنّان لحساب الجميع من شأنه أن يحوّل مضمون تلك الخبرة إلى محلّ مشترك وهو ما يفقدها ضاربا هامّا من زخمها الحسّي ويبلوها في المقابل بضارب كبير من التّجريد والاصطناعيّة. وهو علّة تحوّل عدد كبير من الأعمال الفنّية إلى محض زخرف يتملّق العين ويؤيّد الذاكرة في تطبيع القيم الثقافيّة السّائدة. وفعلا، إذا كان تميّز الفنّان يتمثّل في تأليفه بين خبرة الوجد (L'émotion)، وهي خبرة مفردة، وبين اقتضاء المسرحة، فإنّ الزّخرفة لا تأخذ على عاتقها خبرة الفنّان بدون أن تستوعبها وذلك باختزال ما تتضمّنه المذكورة إلى مسرحة تتطابق مع المشهديّة وتخلو من كل وجد، أي اختزالها إلى عرض معيّن يصوّر حدثا واحدا للجميع. لا عجب إذن أن تواتر الأصوات المنبّهة إلى انتهاء الفنّ بعد أن قام العقل العمليّ في المجتمعات الغربيّة بتضمين كلّ إنتاجاته واعتمادها في عمليّة التّنشئة والدّمج الإجتماعيّين. من ناحيته "ستراوس" لم يقف عند التّنبيه. فهو يتحدّث عن شعور "بالضّغينة حيال التكعيبيّة وفنّ الرّسم المعاصر، لشعور [ه] بأنّ فنّ الرّسم المشار إليه [...] لم يف بما كان يعد به". ويضيف قائلا: "ما كان ينطوي في نظري، أيّام مراهقتي، على دلالة ميتافيزيائيّة، تدنّى إلى رتبة ما يسمّيه الأمريكيّون زخرفة داخليّة"[1]. ويبرّر "ستراوس" حكمه فيقول: "مشكلة التّكعيبيّة هي أنّ طبيعتها طبيعة من الدّرجة الثّانية، طبيعة ناتجة عن التّفسيرات أو المعالجات السّابقة. ولعلّ مستقبل الفنّ، إذا كان له مستقبل، يتطلّب استئناف الإتّصال مع الطّبيعة في حالتها الخام، المتعذر بالمعنى الضّيّق [...] إنّني أتوقّع، من أجل ضرب من تجديد الفنون التّشكيليّة، ممّا يسمّى اليوم فنّ الرّسم الفولكلوريّ أكثر ممّا أتوقّع من أبحاث الفنّانين التّكعيبيّين والتّجريديّين العلميّة بأسرها".

وفعلا، يجوز القول إنّ الزّخرف هو "تورّم المقاربة النّظريّة للأشياء". فإذا كان قوام الموقف النّظريّ قدرة على التنبّؤ وعلى الإستباق، فإنّ الزّخرف يضخّم تلك الأولويّة لحدّ إلغاء كل إمكان انبثاق مستحدث. واليوم، يبدو أنّ الفنّ أصبح يتمتّع، ضمن المجتمعات الغربيّة، بشموليّة حضور وبقدر مطلق من الوجاهة المعياريّة إلى الحدّ الذي أفقد أوّلا الفرد الغربيّ أصالته في العمل وفي التصرّف اليوميّ والتّلقائيّ، وأفقد الفنّ ثانيا قدرته على الإرباك وعلى تحريك السّواكن. وإذا كان مؤرخ للفنّ مثل (Aloïs Riegl) يعيّن للفنّ هدفين وخطّتين: الأولى تصوّريّة والثّانية زخرفيّة[2]. وإنّنا لا نخاله، لو تأمّل وضع الفنّ اليوم، إلاّ مستغربا من درجة نجاح الزّخرف في استيعاب الوظيفة التصوّريّة. وإجمالا، فإنّ كلّ شيء يدعو للظنّ أنّ الزّخرفة مارست على اللّوحة نفس التّأثير الذي مارسته الشّاشة على السّرد. وهو التّأثير الذي أخبر عنه (Andy Warhol) حين قال:

« J'ai toujours soupçonné que je regardais la télé au lieu de vivre la vie. On dit parfois que les choses irréelles se produisent au cinéma, mais c'est plutôt dans la vie que les choses arrivent de manière irréelle. Le cinéma rend les émotions si fortes et si vraies, que quand quelque chose vous arrive réellement, c'est comme si vous regardez la télé – vous ne ressentez rien ».

أمّا "جورج دوهامال" فإنّه قد صبّ جام غضبه على السّينما التي يتّهم صورها بالنّفاذ إلى المجال الذي يفترض أن يكون وقفا علىأفكاره الشّخصيّة:

« Je ne peux plus penser ce que je veux, les images mouvantes se substituent à mes propres pensées ».

---

1 كلود ليفي ستراوس، الأنثروبولوجيا البنيويّة، الجزء الثّاني، ترجمة د. مصطفى صالح، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد، دمشق، 1983.

2 راجع خاصة كتابه: ***Grammaire historique des arts plastiques,*** traduit par Eliane Kaufholz, Klincksciek, 1978.

النّقد الفنّي

كيف يمكن، إزاء هذه الشّواهد، الدّفاع عن الرّأي القائل إنّ التّذوّق الإستطيقيّ للفنّ أعظم قيمة من تذوّق الطّبيعة؟ إنّ ذلك يكون أوّلا عن طريق الإشارة إلى واحد من أوضح الفوارق بين العمل الفنّي والموضوع الطّبيعيّ، وهو أنّ للأوّل "إطارا" أمّا الثّاني فلا. فالفنّان يضع لعمله حدودا، إذ أنّ الكتاب أو المدوّنة الموسيقيّة يبدآن وينتهيان عند نقطة معيّنة، واللّوحة يحدّها إطارها، والتّمثال والمبنى تحدّهما سطوحهما الخارجيّة. غير أنّ الطّبيعة لا تضع "إطارا" لمناظرها الرّيفيّة أو خلجانها البحريّة أو تكويناتها السّحابية بحيث تبدأ هنا على وجه التّحديد وتنتهي هناك بالضّبط.

فما الذي يستتبعه ذلك فيما يتعلّق بالقيمة النّسبية للموضوعات الفنّية والطّبيعة؟ هل يؤدّي وجود "الإطار" بذاته وفي ذاته إلى جعل الفنّ أعظم قيمة؟ قد نقول إنّ "الإطار" ينظّم الموضوع الفنّي ويوحّده، وإنّ هذا أمر له قيمته، لأنّه يربط بين أطراف تجربتنا التي لن تكون، بغير هذا الإطار، إلاّ مهوشة لا شكل لها. وفي مقابل ذلك يفتقر المنظر الطّبيعيّ إلى إطار، وبالتّالي لا تستطيع العين والذّهن أن تحيط به. غير أنّ هذه الحجّة ليست قاطعة. ذلك لأنّه على الرّغم من أنّ الطّبيعة تفتقر إلى إطار عندما توجد فحسب، خارج الإدراك البشريّ، فإنّ هذا لا يصدق عليها عندما تدرك بطريقة جمالية. فعندئذ يفرض المشاهد ذاته إطارا على المنظر الطّبيعيّ، فيختار ما سينتبه إليه جماليًا ويضع هو ذاته حدودا له.[1] ونحن جميعا نفعل ذلك في وقت ما. "فلا بدّ، لكي يُرَى المنظر الطّبيعيّ، من أن يُنشأ ويُشكّل (Composed). ولو كان لدى المرء إدراك ثاقب وخيال خصب، لاستطاع أن "ينشئ" منظرا طبيعيًا ذا قيمة جماليّة كبرى، أعني منظرا قد لا تقلّ قيمته، وربّما زادت، عن كثير من اللّوحات التي تصوّر مناظر طبيعيّة. ولكن معظمنا بطبيعة الحال لا تتوافر لديه القدرة على القيام بهذا العمل، وهي القدرة التي يملكها الفنّان بدرجة ملحوظة، وفضلا عن ذلك، فلمّا كنّا لا نستطيع تغيير المنظر في الطّبيعة، فإنّه قد يتضمّن شوائب أو عناصر زائدة، يمكن استبعادها في العمل الفنّي. لذلك يمكننا أن ننتهي إلى أنّ هذه الحجّة لا تثبت سوى أن الأعمال الفنّية في عمومها ذات قيمة أعظم، بفضل وحدتها، من المناظر الطّبيعيّة، لا أنّها ينبغي أن تكون كذلك دائما بالضّرورة.

ومع ذلك فإنّ الأستاذ ت. م. جرين لا يوافق على هذا الرّأي. فهو يثير السّؤال الآتي: "حتّى لو فرضنا على الطّبيعة إطارا، وقرّرنا بإرادتنا أن ندرج في إدراكنا الأستطيقيّ هذا القدر وحده ولا شيء غيره ممّا يقع أمامنا، فهل يكون من الممكن، على أيّ نحو، الاهتداء إلى منظر أو موضوع طبيعيّ يكون تنظيمه الشّكليّ مرضيًا من الوجهة الجماليّة بقدر ما يكون العمل الفنّيّ"[2]. ويعتقد الأستاذ جرين أنّ الجواب بالسّلب. ومع ذلك، فقبل أن نقرّر إن كانت الطّبيعة "مرضية من الوجهة الجمالية بقدر ما يكون العمل الفنّي"، فلا بدّ لنا من أن نتساءل: "أيّ عمل فنيّ؟" إنّ من الواجب ألاّ نتحدّث عن « الفنّ » بالمعنى المثاليّ، وكأنّ، لجميع الأعمال الفنّية قيمة عظيمة. فمن الواضح لسوء الحظّ، كما نعلم جميعا، أنّ كثيرا من الأعمال الفنّية ضئيلة القيمة أو رديئة، نظرا إلى عيوب في "تنظيمها الشّكليّ". ولو قارنّا هذا النّوع من الأعمال ببعض المنااظر الطّبيعيّة لكان الحكم قطعا

---

1 جورج سانتيانا، الإحساس بالجمال، ص 101. *The Sense of Beauty*, N. Y., Scribner's, 1936, p. 101.

2 تيودور م. جرين، الفنون في النّقد.
Theodore M. Greene, *The arts and the art of criticism*, rev. ed., Princeton U.P., 1947, p. 9.

لصالح الطّبيعة. وهكذا نرتدّ مرّة أخرى إلى النّتيجة القائلة إنّه ليس ثمّة إجابة عن هذا السّؤال، في هذا الجانب أو ذاك، تصدق في جميع الحالات. وثمّة شيء آخر ينبغي أن يستقرّ في أذهاننا، وقد سبق لنا أن ذكرناه: فحتّى لو كان هناك منظر في الطّبيعة له "تنظيم شكليّ" عظيم القيمة، فإنّ معظمنا لن تتاح له فرصة مشاهدته. ذلك لأنّه لن يكون باقيا وقابلا للمشاركة فيه كما هي الحال في معظم الأعمال الفنّية.

ولكن لنفرض جدلا أنّ سؤال الأستاذ "جرين" ينبغي أن يجاب عنه بالسّلب. إنّني أعتقد مع ذلك أنّ الطّبيعة تكون لها في بعض الأحيان قيمة إستطيقيّة عظيمة الأهميّة، لا بشيء إلاّ لكونها تفتقر إلى "التّنظيم الشّكليّ" بمعناه المعتاد. وأنا أعني بذلك تلك المناظر الطّبيعيّة ذات الضّخامة والقوّة الهائلة، التي تبدو وكأنّها تطغى علينا من كلّ جانب، وتشعرنا بأنّنا أقزام. فهي تبدو وكأنّها تخرج عن كلّ إطار تحاول أن نفرضه عليها. فلنتصوّر مثلاً منظرا طليقا للمحيط خلال عاصفة، وطريقة ردّ فعلك وأنت تمتدّ ببصرك إليه حتّى الأفق ثمّ ترتفع نحو السّماء الواسعة الدّاكنة. إنّ هذا المنظر يتّصف بتلك "الضّخامة" التي تسمّى عادة بـ"الجلال". وأنا أشكّ في قدرة أيّ عمل فنّي على تحقيق مثل هذا الجلال. وبالنّسبة إلى تجربتي الخاصّة، فإنّي أعتقد أنّ أكثر الأعمال الفنّية التي أعرف جلالها هي "الملك لير" لشكسبير. وقد تحدّث النّاقد العظيم "أ. س. برادلي" عن "النّطاق الهائل لهذا العمل"، و"تداخل الخيال الرّفيع، والعاطفة النّفاذة، وروح الدّعابة" فيه، وعن "ضخامة الرّعدة التي تسري في الطّبيعة وفي الانفعال البشريّ"[1]. ومع ذلك فحتّى هذا العمل العظيم بحقّ، قد لا يثير أبدا تلك الاستجابة التي تؤدّي إليها بعض مناظر الطّبيعة. ومن هنا فإنّ من الواجب، عند وضع القيمة الجماليّة للفنّ في مقابل القيمة الجمالية للطّبيعة، من حيث وجود إطار أو عدم وجوده، أو من أيّة ناحية أخرى، أقول إنّ من الواجب إيضاح نوع القيمة الجماليّة الذي يدور حوله البحث. ذلك لأنّ الطّبيعة قد تكون قاصرة في أنواع معيّنة من القيم، ولكنّها متفوّقة في أنواع أخرى.

ولقد أكّدنا، في مناقشتنا "للإطار"، النّشاط شبه الإبداعيّ للمدرك في تذوّقه للطّبيعة. غير أنّ من الواجب ألاّ ننخدع بهذه الحجّة بحيث نتصوّر أنّه لا يلزم لتذوّق الفنّ نشاط مماثل.

فوجود إطار يدخل في تركيب الموضوع الفنّي ليس في ذاته كافيا لإضفاء تنظيم بنائيّ عليه. فالإطار وغيره من الوسائل يستخدم في إضفاء نظام على العمل، بحيث يوجّه انتباه المدرك في اتّجاه معيّن. وهكذا نجد في الرّواية أو المسرحيّة أنّ الشّخصيّات تقدّم إلى القارئ. وينشأ صراع بين الإرادات، وتزداد العقدة تشابكًا ثمّ تحلّ في الجزء الختاميّ. ومع ذلك فليس تسلسل الحوادث كما حدّده الفنّان. بل إنّ في استطاعة القارئ في كثير من الأحيان تفسير الرّوايات والمسرحيّات على عدّة أنحاء مختلفة. وتبعا لكلّ تفسير، يكون للعمل تنظيم مختلف. وعلى ذلك فقد توجد اختلافات رئيسيّة في الرّأي حول تحديد أهمّ جزء في العمل. (ومن الجائز أنّ القارئ حضّر مقرّرا في الأدب طلب إليه فيه أن يقرّر أين توجد الذّروة في العمل الذي كان يدرسه). وبعبارة أخرى، فعلى الرّغم من أنّ للعمل بعض النّظام داخل إطاره، يوجّه إدراكنا ويتحكّم فيه، فلا بدّ أن يسهم القارئ بدوره بنصيب إيجابيّ، وذلك بأن يضع بنفسه الطّريقة التي سينظّم بها العمل في تجربته الخاصّة. ويظهر ذلك بوضوح أكبر في حالة الفنون الأخرى. فمن المعروف أنّ العازفين وقوّاد الفرق الموسيقيّة المختلفين يمكن أن يتباينوا تباينا شديدا في

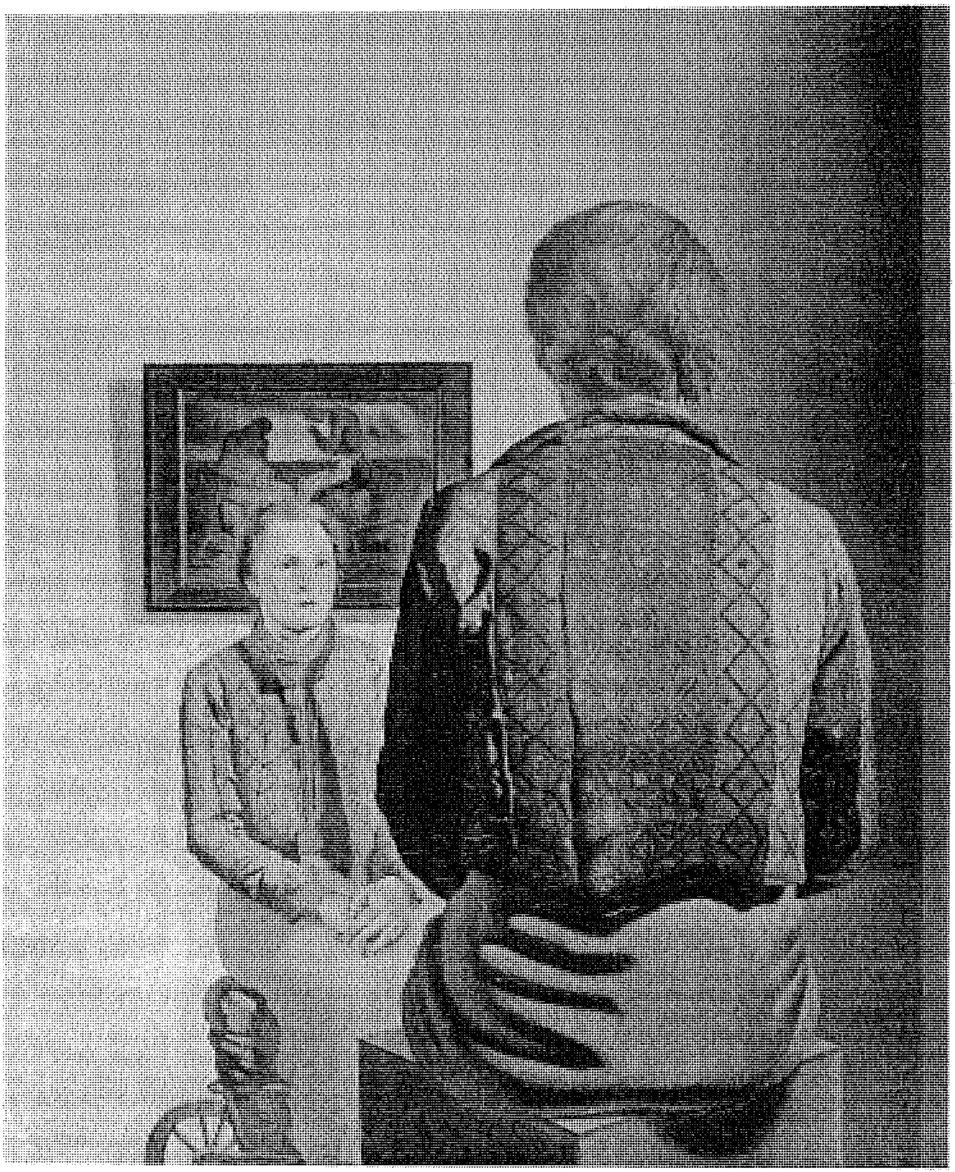
1 أ. س. برادلي: التّراجيديا الشّكسبيريّة. A. C. Bradley, ***Shakespearean tragedy***, London, Macmillan, 1952, p. 247.

تفسير (وأداء) القطعة الموسيقيّة الواحدة. فأحد عازفي البيانو يزيد تأكيد فقرة معيّنة يقلّل عازف آخر من أهمّيتها، و"يشيّد" أحد قوّاد الأوركسترا ذروة عن طريق الإيقاع وحجم الصّوت في الأوركسترا، وما إلى ذلك، على حين أنّ غيره لا يفعل ذلك. وفي التّصوير والنّحت، ينبغي على المشاهد أن يحدّد الجزء الذي سيوجّه إليه انتباهه أوّلا من العمل الفنّي، والمسار الذي ستتّخذه عينه في العمل بأكمله. وهنا أيضا يحدّد الفنّان اتّجاهات عامّة للاهتمام في عمله، قد ترشد المشاهد، ولكن يظلّ هناك مجال كبير "لقراءة" العمل على أنحاء متباينة.

وخلاصة القول إنّ الانتباه والتّفسير الانتقائيّ يتمثّلان في تجربة الفنون كما يتمثّلان في تذوّق الطّبيعة. وبقدر ما يشير العمل الفنّي إلى الاتّجاهات التي ينبغي على الإدراك والتّفسير السّير فيها، يكون مجال النّشاط الإيجابيّ للمشاهد أقلّ ممّا هو في حالة تذوّق الطّبيعة. غير أنّ الفارق بين الاثنين، كما حاولت أن أثبت، إنّما هو فارق في الدّرجة، وليس من الصّواب أن نجعل منه تقسيما ثنائيّا قاطعا.

جيروم ستولنيتز، **النّقد الفنّي**، ترجمة د.فؤاد زكريّا،
المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، ط، 2، 1981، ص 64-68.

"فجميع الغرائز التي لا مجال لتصريفها، أو التي تحول قوّة قمعيّة ما دون انفجارها في الخارج، **تنقلب إلى الدّاخل**. هذا ما أسمّيه فعل الاستدخال الذي يقوم به المرء. بهذه الطّريقة تنمو لديه فيما بعد ما سيسمّى بـ"نفسه". العالم الدّاخليّ كلّه نما و تجسّم بعد أن كان بالأصل رقيقا يحشر بين الجلد و اللّحم. لقد اكتسب عمقا و عرضا و ارتفاعا بعدما أعيق امتداد الإنسان إلى الخارج"[1].



« Le cadre est aussi le pourtour du miroir […] Quitter le cadre, c'est se donner la liberté de jouir avec toutes les images du corps. Revenir vers le cadre, c'est retrouver une image référentielle qui prend valeur de vérité. Pourtant, le miroir est aussi un leurre, l'image reflétée n'est pas à l'origine des autres images, elle dit à la fois : "C'est toi et ce n'est pas toit !" »[2].

1 نيتشه، أصل الأخلاق ..، مصدر مذكور، ص 79، (فقرة 16) (التّشديد من الكاتب).

2 Henri-Pierre Jeudy, ***Le corps comme objet d'art***, Armand Colin, 1998, pp. 37-40.

حاشيــــة

يقول "موليم العروسي" في كتابه الفضاء والجسد: "إنّ الحائط يخطّ ويقتطع الفضاء الذي يعطى لنا نحن الأحياء لنكون في الأنس والحميمية. إن طريقتي الفنّان والمهندس المعماريّ تتقاطعان هنا، من حيث أنّ كلاّ منهما يحدّ فضاء ويُسمّيه، ليكون مكانا لحدوث الحركة أو يهب الكلّ لتتجلّى فيه الحقيقة"[1]. وهو الإشتراك الذي قد تؤشّر عليه اللّغة من خلال الصّلة الممكن إيجادها بين مصطلحي رسم وترسيم. وهو تقارب تشهد عليه الحركة الفنّية التّشكيليّة المغربيّة كما يحدّث عنها "موليم العروسي" في كتابه المذكور. فبعد أن يجزم أنّه قد أخذت فكرة الجدار حيّزا هامّا من تاريخ الفنون التّشكيليّة المغربيّة، وأنّ للحائط معنى تشكيليّا، يلاحظ "موليم العروسي" أنّ جماعة من الفنّانين الشّباب المغاربة الذين رجعوا إلى بلادهم وهم في حالة غليان ثقافيّ وحضاريّ بُعَيْدَ الاستقلال، تمسّكوا بمسألة الجدار. ويضيف "موليم" قائلا: "والجدار بالصّدفة يأتي من "جذر" ويحيل على الجذور. بعد ذلك يضيف ملاحظا أنه "بينما يركّز البعض على فكرة أخرى في الجدار ألا وهي "الحائط" بمعنى الإحتواء والمقدّس، يركّز الآخرون على الأشكال والكثافة. تبتعد المجموعة الأولى عن فنّ الأرابسك كما يمكن أن يستشفّ من كثير من الأعمال، وتحاول أن تبرز الحائط كذاكرة تروي الزمن. أما الثّانية فرغم استعمالها لتقنيات الضّوء التي تفاجئك وأنت تسير تحت الظلّ، فهي توحي بكل هذا دون أن تلجأ إلى أيّ نوع من أنواع التّشخيص، بل تبنى عملها على عمق يقترب لونيّا من الجدار، ويحفر على السّطح كوّات من الضّوء. لهذا تأتى لوحاتها بسؤال فلسفيّ هامّ حول ماهية المقدّس الذي لن نجيب عنه، إلاّ إذا قمنا بتحليل جدّي لماهية الحائط وماهية الجدار كمفهومين فلسفيّين جماليّين".

كلّ شيء يدعو إلى القول إنّ الفرق بين الجدار والحائط يعكس، أو يواصل على نحو من الأنحاء التّباين القائم بين ضربين من الفنّ: فنّ يضطلع بمهمّة وراثيّة وفنّ يستند إلى إبداعات الفنّانين، أي فنّ يهدف إلى إقامة اتّصالية مباشرة مع الطّبيعة قبل اعتمادها رابطة اجتماعيّة وفنّ يطرح الوعي الإنساني، مسلّحا بالمعرفة التي ينتجها ذاتيّا، كمكوّن ومؤسّس للعالم. ومن الطّبيعي في مثل هذه الحالة، أن يطلب الفنّ الأوّل قيما إستطيقيّة مطلقة في حين سيلتزم الفنّ الثاني باستخراج معياريّته من ذاته وأن يخلط التّجربة الإستطيقيّة بالتّجربة التّاريخيّة. وهي التّجربة الإستطيقيّة التي ستكفّ، نظرا إلى هذا الرّبط بين الإستطيقيّ والتّاريخيّ، عن أن تكون مطلقة لتصبح مجرّد جمالية. على أنّ ما تصوّره عبارتنا على أنّه اختزال للإستطيقيّ أدركته المجتمعات التي أنجزته من خلال ظافرية (Triomphalisme) تؤكّد في المقابل على أنّ الغاية من الرّهان هو "فكّ السّحر" حسب عبارة "ماكس فيبر". وبحكم أنّ ما بدأه الغرب منذ الحداثة اليونانيّة الأولى، قبل أن يرسّخه عصر الأنوار، ما زال في وطننا العربيّ قيد الصّياغة والمساومة التّارخيّة، فإنّه ما زال بالإمكان التوفّر على عيّنات من هذه الظّافرية المذكورة دونما حاجة للرّجوع إلى خطابات القرن التّاسع عشر الفلسفيّة. ولو شئنا عدم مغادرة "موليم العروسي" وكتابه "الفضاء والجسد" لأمكن لنا أن نستعير منه مثال "عبد الله العروي" وموقفه من علاقة المجتمع العربيّ بالمكان كعيّنة نموذجيّة لما نحن بصدده. وفعلا يذكر "موليم العروسي" أن "عبد الله العروي" قال، في استجواب له مع مجلّة (Librement) ما يلي: "ما ألاحظه بصدد الرّسم التّجريديّ بالمغرب هو ما كنت أرثي له بالنّسبة إلى الرّواية: غياب تمثّل مباشر للواقع ... لقد كنّا دائما سلبيّين تجاه الطّبيعة بمعنى أنّنا لا نريد أن نرى فيها إلاّ أثر الخالق. ما يحزنني هو أنه إذا أردنا، بعد خمسين أو مائة سنة أن نكوّن فكرة عن المشهد المغربيّ، عن

1 موليم العروسي، الفضاء والجسد، منشورات الرّابطة، 1996، ص 37.

الطّبيعة المغربيّة، فلن نستطيع أن نطلب من الرّسم أن يساعدنا على ذلك: كيف كانت الطّبيعة في محيط الدّار البيضاء أو الرّباط؟ أمام هذا السّؤال سوف يبقى فنّ الرّسم أبكم". لقد وجد "موليم العروسي" في كلام "عبد الله العروي" ما يُذكّر برأي عَبّر عنه "أفلاطون" بصدد الرّسم في محاورته التي تحمل عنوان "فادر"، ولكنّنا من جهتنا نعتبر كلام "العروي" رجع صدى لمواقف طالما ما تكرّرت، خلال القرنين الثّامن والتاسع عشر وحتّى بدايات القرن المنصرم، من طرف غرب درسوا الفنّ الشّرقيّ عموما والفرعونيّ خصوصا. والمتثبّت قليلا سيجد أنّ مثل هذا النّقد الموجّه للفنّ الشّرقيّ يُذكّر بشكل واضح بنقد "أفلاطون" للفنون الإغريقيّة السّابقة على الحداثة. وفي هذا السّياق، سبقت إشارتنا إلى أن "أفلاطون" كان من مؤسّسي الإستطيقا المتعالية وهو بالتالي من منظّري الفنّ كفاعليّة تنتج الجمال، وأنّه لهذا الغرض استهلّ عمليّة لم تزل متواصلة إلى اليوم دُرجَ على تسميتها بعملية "نسخ الأسطورة"[1]، ونضيف ها هنا أنّ من أهداف عمليّة النّسخ المذكورة التي دشّنها "أفلاطون" هو تسفيه مرتكزات الوعي الكوسمولوجيّ الذي كان يشتمل عليه الإغريقيّ قبل نشأة نظام المدينة السّياسيّ وإنجاز حداثته. ومنه كلّ الإهتمام الذي أبداه أفلاطون بمن أسماهم الجبليّين (Les montagnards). ولعلّه ليس من غير المجدي أن نذكر كيف أنّ "أفلاطون" يُحَيِّي فيهم طيبتهم ولكنّه يأسف لكونها تُعْزَى لسذاجةٍ سببها، على حدّ قول "أفلاطون" في محاورة "القوانين"، "عدم اشتمال أيّ فرد منهم على الموهبة الدّارجة في أيّامنا، عنيت بالحديث موهبة الإرتياب." (679 ج). وبسبب من هذا الغياب سيفتقدون الكفاءة الضّروريّة لكلّ مواطن، ألا وهي التّنسيق بين الهو هو والمختلف. لا عجب إذن أن تتحوّل سذاجتهم، حين تعطف من جهة على وعيهم الكوسمولوجيّ ومن ناحية أخرى على قساوة إكراهات المدينة، إلى صَلَفٍ (Outrecuidance) لشَدَّ ما ندّد به أفلاطون وحمل على الأسطورة بسبب مسؤوليّتها في تطعيمه ومعاضدته (استهجانه مثلا لما ذكره هزيود عن كرونوس، راجع الجمهوريّة: 378 أ). ولكن ما طبيعة الوعي الكوسمولوجيّ؟ وما علاقته بنقد مؤرّخي الفنّ الغربيّين للفنّ الفرعونيّ؟ وما علاقة الكلّ بمسألة الإطار؟

إذا سلّمنا بأنّ كلّ المجتمعات التي لم تعرف الدّولة المنفصلة عن المجتمع الأهليّ تتميّز بلا تماثل الدّين وقيم الحياة الاجتماعيّة، وهو ما يعطى وضعا تقوم ضمنه المباينة مقام الرّابطة التي تسمح بتعايش المقدّس والدّنيوي، الألوهيّ والبشريّ. وهو ما كان يتسبّب غالبا في التباس الحدّ بين المجالين. خاصّة وأنّ كلّ تخطّي من جانب البشر لحدود هذا التّباين يحيل على ما كانت كلّ المجتمعات الغابرة تشترك في خشيتها من حدوثه، وهو ما أسماه الإغريق من بعدهم، "الهيبرس"، أي الجموح المذنب. وفي ذلك إشارة إلى أنّ هنالك جموحا غير مذنب. وفعلا، لو تأمّلنا شكل ومضمون كلّ أشكال الطّقوس التي تنظّمها بعناية فائقة المجتمعات الغابرة لتبيّن لنا أنّها تأطير للجموح، أي تأطير لحقّ الإنسان في أن يكون أكثر من إنسان، في أن يتخطّى كلّ صيغ التّناهي وفي أن ينصهر بالألوهيّ. في كلمة نقول إنّ الحفل الطّقوسي الغابر كان يهدف إلى مصالحة الفرد مع وعيه الكوسمولوجيّ، أي مع جسده بوصفه قطعة من الطّبيعة وبوصفه مصنعا للقوى حسب عبارة "دولوز". وقد أفرد "روجي كايوا" لهذا الجانب من عمل المقدّس كتابا وسمه "المقدّس و الإنسان" في حين أدرج "مرسيا إلياد" خبرة الجموح المقدّس هذه تحت إسم الاستحواذ الأنطولوجيّ.

ولو شئنا أن نجمل ملامح علاقة الإنسان الغابر بالطّبيعة لأوجزناها في الجملة التّالية: إنّه يدرك فرديّته كمصفوفة (Série) تقبل الأكثر والأقلّ وبالتّالي هي عرضة لتغيّرات نوعيّة تجعل فرديّته – وبشكل لا يستقيم مع

1 بصدد تجدّد عمليّة "نسخ الأسطورة"، راجع مثلا كتاب "بول ريكور": *Finitude et culpabilité, Livre II, La symbolique du mal*, Aubier, 1960, pp 153-154.

مبدأ الثّالث المرفوع – بلا حدّ، ومع ذلك تظلّ حقيقتها دائما متاحة عن طريق التّعاطف. في كلمة نقول يدخل الإنسان الغابر في علاقة مع الطّبيعة عن طريق الأسطرة. وهو الفعل المناقض تماما للإبداع الفنّي. وقبل التوقّف عند تجليّات هذا التّناقض ربّما حَسُنَ ذكر هذا الرّأي لـ "أدورنو" الذي ليعبّر عن التّعارض الجذريّ القائم بين الإبداع الفنّي وبين الميل إلى الأسطرة كتب ما يلي: "تتصدّى الأعمال الفنّية لحلّ الألغاز التي يطرحها العالم على الإنسان بهدف ابتلاعه، إذ يجري الأمر وكأنّ العالم هو أبو الهول، أمّا الفنّان فكأنّه أوديب وقد فقأ عينه، في حين تمثّل أعماله الفنّية الجواب الحكيم الذي يلزم أبا الهول بالسّير إلى حتفه. هكذا لا يقوم الإنتاج الفنّي إلاّ متى كان في مواجهة الأسطوريّات"[1]. ولو طلبنا تدقيق صيغة مواجهة الفنّان للعالم لأجابنا "كانط" بأنّ اسمها هو "الرّفض"، رفض الفنّان لأن يكون من جملة العالم. وهو في ذلك يقول:

« Le refus fut l'habile artifice qui conduisit l'homme des excitations purement sensuelles vers les excitations idéales, et peu à peu du désir purement animal à l'amour. Et, avec l'amour, le sentiment de ce qui est purement agréable devient le goût du beau »[2].

في كلام "كانط" عن علاقة الرّفض بالحيلة ما يذكّر بكلام "أفلاطون" عن "إيروس" الذي، ليلهمنا الميل الاجتماعيّ قام بإحداث فراغ في جبلّتنا (الوليمة، 197 د). والحاصل أنّ من "أفلاطون" إلى "كانط" انتقلنا من وضع يحتاج فيه السّلب، لينجز عمله، إلى تصوّر فاعل ينجزه وإلى وضع أصبح السّلب ضمنه أواليّة تشتغل ذاتيّا. ولكن ما هو رهان السّلب المذكور؟ إنّه ليس أقلّ من فصل الألوهيّ عن الإنسانيّ. وهو ما يترتّب عليه ضرورة اعتماد التّاريخ إطارا وحيدا وضروريّا ليكون الإنسان وليستوفي ماهيته. فحين يجزم "مرلو–بونتي" قائلا: "إنّ أنا لا نهاية له ليس أنا"[3]، فإنّه لا يفعل غير تكرار مصادرة بذلت محاوراتُ "أفلاطون"، من أجل تأكيد صلاحيّتها، كلّ ما كان في وسعها. وهل تاريخ إنسان المجتمعات التي يسمّيها "ستراوس" مجتمعات ساخنة إلاّ تاريخ تأطير وزيادة تأطيرالإنسانيّة ضمن إحداثيات التّاريخ. وإذا تعهّدت الفلسفة خلال هذا التّاريخ الطّويل بإسناد حقيقة لهذا التّأطير، فإنّ الفنّ توفّر على إسدائه بلاغته. وفي الحالتين يتمّ إقناع الإنسان بوجاهة وضرورة إذعانه لخزلة ظواهريّة (Réduction phénoménologique) لا ينفكّ فعلها التّجريديّ يتجذر. مع ذلك، كلّما زادت دقّة الخزلة الظّواهريّة، كلّما زادت قدرة الإنسان على التّفضية (La spatialisation). وإذا كان السّلب إنشائيّا فعلى اعتبار أنّه ينتج وحدة لا وجود لها خارجه وقبله. وهي الوحدة التي تشكّل غرض الفاعليّة اللّدائنيّة للتّفضية والتي تبرّر ما يؤكّده النصّ الوارد أعلاه من أنّه لا بدّ لكي يرى المنظر الطّبيعيّ من أن ينشأ ويشكّل. لا عجب إذن أن يصنّف "أفلاطون" الإنطباعات المتضوّعة عن هذه الأفعال ضمن الملذات الحقيقيّة : "إن الملذّات الحقيقيّة هي الملذات التي يمنحها جمال أشكال الخطوط المستقيمة والدّوائر، والأشكال المسطّحة أو المجسّمة التي تشكّل منها باستدارة المخارط، والمساطر، وبمقاييس الزوايا. وأؤكّد أنّ هذه الأشياء لا تكون جميلة بشكل نسبيّ فقط، مثل بقيّة الأشياء الأخرى، بل إنّها تكون جميلة بشكل أزليّ وبشكل مطلق، وهي تمتلك ملذات

---

1 Adorno, ***Philosophie de la nouvelle musique***, Gallimard, 1992, p 141.

2 Kant, ***Conjectures sur les débuts de l'histoire humaine***, in ***La philosophie de l'histoire (opuscules)***, trad. par Stéphane Piobetta, Montaigne, 1947, p 158. Il y a là matière pour une réponse à la question formulée par "Brisson" relativement à la cosmologie platonicienne. « Pourquoi, se demande Brisson, Platon est-il le premier philosophe à avoir mis en œuvre une cosmologie de type artificialiste, et pourquoi semble-t-il être le seul à avoir passé aussi loin en ce sens? » Luc Brisson, ***Le même et l'autre dans la structure ontologique du Timée***, Paris, Klincksieck, 1974, p 30.

3 تقريظ الحكمة، مصدر مذكور، ص44.

متميّزة، غير شبيهة بملذات الحكّ تماما"[1]. بل إنّه لمن المرّات القليلة أن يلقي رأيُ أفلاطونيٌّ تأييدا دولوزيّا وبالكاد بدون تحفّظ. يقول "دولوز": "الفنّ يبدأ، ليس مع اللّحم [الجسم]، وإنّما مع البيت، ولذلك فالعمارة هي أوّل الفنون. عندما حاول "دوبوفيه" (Dubuffet) أن يميّز حالة معيّنة من الفنّ الخام، توجّه أوّل الأمر نحو البيت، فكان عمله يقوم بين العمارة والنّحت والرّسم. وإذا اقتصرنا على الشّكل، فإنّ العمارة الأكثر إتقانا لا تنفكّ عن صنع المسطّحات، والرّقع والجمع بينهما. من أجل ذلك، يقول "دولوز" و"غتّارى": "نستطيع تحديدها بواسطة "إطار" [الكادر]، وتداخل أطر موجّهة مختلف، يفرض نفسه على الفنون الأخرى، من الرّسم إلى السّينما. يقال إنّ الرّسوم الجداريّة قد سبقت اللّوحة تاريخيّا ومرّت عبر إطار الحائط، والزّجاجيّات عبر إطار النّافذة، والموزاييك عبر إطار الأرض: "إنّ الإطار هو السّرة التي تربط اللّوحة بالنُّصب الذي هو اختزال لها"، كمثل الإطار الغوطيّ مع أعمدته الصّغيرة وقوسه وسهمه المخرّم"[2].

ما يمكن أن يجمع بين كلام "أفلاطون" و"دولوز" هو التمسّك بتغيّر الشّرط المعرفيّ الغربيّ بعد نشأة التّشخيصيّة. فبعد أن كان يكفي لتأسيس معرفة ضمان أسبقيّة ما قبليّ ما على الانفعال الذوقيّ فإنّه مع نشأة التّشخيصيّة سينضاف شرط تشكيليّ يقضي بضرورة تصدير عمليّة بَنْيَنَةِ الوقائع قبل إدراكها تصوّريّا. وقد بيّن "بانوفسكي"، في كتابه "المنظور بوصفه شكلا رمزيّا"، كيف أنّه، على عكس ما يعتقد عموم مؤرّخي الفنّ، اهتمّ اليونان بمسألة المنحنيات البصريّة الملازمة لنظرة شبكية العين وبذلوا جهدا معماريّا وهندسيّا كبيرا من أجل تحييدها واستكمال الإيقونوغرافيا و"الأرتوغرافيا" بالسينوغرافيا.(ص 58 وما يليها). أي إضافة لتصوّر الكتلة ضمن السّطح وإضافة كذلك لتصوّرها خلال ارتفاعها سيتمّ تصوّرها متشخّصة منظوريّا، بحيث تنعطي الواجهة والجدران الجانبيّة للمرئيّة تزامنيّا. وهو الأمر الذي يدلّ بوضوح على أنّ التّشخيصيّة هي في الأصل غرض معماريّ قبل أن تكون اختيارا يستند إليه الرّسم ليبلور واقعيّته البصريّة. وقد تلقّف الرّسم عن العمارة فكرة المطابقة بين وحدة المكان ووحدة المرئيّ. ولذلك صحّ القول إنّه سواء تعلّق الأمر بالرّسم أو بالتّرسيم فإنّه يظلّ للإطار نفس الدّلالة وهي محاولة وضع التّناهي ضمن اللاتناهي. وهي العمليّة التي غيّرت أوّلا منصب الخياليّ وهيّأت، بطريق الاستتباع، لتطوّر العلوم بأصنافها وتدعيم المقاربة النّظريّة للعالم ودور ملكات الإنسان النّظريّة. ومن أجود النّصوص التي تضبط بدقّة الدّور العائد لفعل التّأطير في تطوّر التّشخيصيّة وفي دورها في قيام حركة النّهضة وما تلاها من تحوّلات نظريّة وعمليّة كبرى، نذكر هذا النص لـ"بيار فرنكستال". حين يقول:

« Au XIVe siècle, les marchands ont transformé leur méthode de calcul et Villani dit déjà qu'ils savaient que toute chose s'exprime beaucoup mieux avec les chiffres qu'avec des adjectifs. Ils apprenaient, dans leurs écoles, à manier l'abaque ; ils apprenaient, aussi, le quadrillage d'une surface – dont le rôle dans l'organisation du nouveau champ figuratif va être essentiel ; il apprenaient enfin le calcul à la plume rendu possible par l'adoption des chiffres arabes vers la fin du XIIIe siècle. D'autre part, une vraie révolution mentale est provoquée par l'introduction d'une nouvelle manière de calculer le temps. Jusqu'alors, il n'existait pas de découpage régulier de la journée et il n'existait pas non plus de découpage uniformément déterminé de l'année. On allait de fête religieuse en fête religieuse, la durée des heures était fixée par la longueur inégale des jours. L'idée qu'il peut exister un découpage du temps indépendamment du rythme de l'heure solaire et des temps de la liturgie constitue un acte d'abstraction intellectuelle dont on ne mesure plus la porté. Cette nouvelle idée de la stabilité du temps

---

1 أفلاطون، محاورة فيلوبوس، مصدر مذكور، ص 272.

2 جيل دولوز وفليكس غتّاري، ماهي الفلسفة، ترجمة مطاع صفدي وفريق مركز الإنماء، مركز الإنماء القومي والمركز الثقافي العربي، 1997، ص 194.

rendait impossible le maintien d'une tradition figurative liée à la visualisation des légendes, qu'il s'agisse de la légende évangélique ou celles des saints. L'action humaine apparaissant comme liée non plus à la grâce divine mais à des lois naturelles incarnées dans des règles abstraites, la visualisation de l'univers est, nécessairement, placée sous la dépendance non plus de l'action morale des cadres rationnels de la pensée pratique. Comme on peut, désormais, calculer en haute mer la position d'un navire par rapport aux étoiles, ainsi pourra-t-on calculer bientôt, sur terre la situation réciproque des corps par rapport à des règles mathématiques déduites de l'angle de vision. Ce n'est pas la découverte des textes anciens, accessibles mais négligés, qui a déterminé l'essor de la projection mathématique des corps sur le champ figuratif à deux dimensions ; c'est la pratique, devenue courante, de conduites en fonction desquelles l'homme se situe dans l'univers mesurable. En bref, on découvre que le réel coïncide avec la rationalité et non plus avec la révélation. »[1]

وهو ما سيؤدّى إلى تذهين حضور الإنسان في العالم تباعا وذلك إلى أن أصبح الإنسان يقيم في عالم مصطنع وتتعارض قيمه مع قيم العالم (الإسراف، الكمون...) وسيلاحظ "بول فيليبو"، في نفس الغرض، كيف أنّ الرّسم الكلاسيكيّ بنى ملامح هويّته وهو يعارض موضوعيّة القيم التي كان يتمسّك بها العصر الوسيط. ولكن مالبث الرّسم الكلاسيكيّ أن انغلق على نفسه وأصبح شاخصا نحو مجال تصوّراته بدل الانفتاح على العالم. يقول فيليبو:

« D'extravertie, la conscience artistique se fait introvertie. Désormais, elle recherchera moins un enrichissement ultérieur de l'objet visible qu'un approfondissement des articulations et des relation intimes qui unissent les figures et les choses au sein de l'image [...] Le réseau de communication intimes que l'introversion tisse entre les figures et les choses pour surmonter leur pure coexistence immobile implique une perception de l'espace comme continuité sensible, comme milieu où les figures et les choses communiquent du dedans. Mais une telle unification interne devait inévitablement se heurter à l'objectivité médiévale du schéma liturgique."[2].

حين طالب "عبد الله العروي"، كما مرّ ذكره آنفا، بأن يبلور الرسّامون المغاربة أكثر قدرتهم على المبادأة بإزاء الطّبيعة، عقّب "موليم العروسي" بقوله كيف يمكن الرّجوع إلى الوراء وكيف يمكن استرجاع قيم التّشخيصيّة في عصرنا الحاليّ. وهو تعقيب تؤيّده كلّ الوقائع وتبرّره كلّ الدّواعي. ومن ناحيتنا نودّ، قبل أن نسترسل في متابعة مضاعفات التّشخيصيّة بعد أن لامسنا حيثيّات نشأتها، نودّ أن ننبّه، على إثر الدكتور "محمد محجوب"، أنّ المعاصرة قد تكون بغير مزامنة، فليس تعاصر الأحياء دليلا على تزامنهم مادام سؤال العصر عندهم ليس سؤالا واحدا، ومادام الممكن لدى بعضهم غير الممكن لدى البعض الآخر. فمعاصرة الرسّامين العرب لإستطيقا ساهم "سيزان" و"بول كلى" و"كاندنسكى" و"ماليفيتش" وغيرهم كثيرٌ في وضع لبناتها لا تعني أنّهم بداهة متزامنون معها. وأن تعاصر الإنسانيّة برمّتها كلاً من "نيتشه" و"أرتو"، فليس معناه أنّ الأحياء جميعهم سيتزامنون معهما.

ولكن لنعد إلى مسألة الإطار ودوره في تغيير الشّرط الرّمزيّ بحيث تصبح التّشخيصيّة أساس تصوّر الإنسان للعالم. لا بدّ في هذا الصّدد من الملاحظة أنّه إذا كان الدّين يحاول مفصلة الوعي الكوسمولوجيّ مع الوعي النّظريّ، وذلك بتطعيم المكوّن الفيزيولوجيّ في الإنسان بمتطلّبات الرّمزيّ ومؤالفة ما بين الإثنين على صعيد الخيال، فإنّ التّشخيصيّة ستقوم أساسا بدمج المخيال ضمن مجال العقل وذلك بتأطير حضور عناصره وأحداثه بإطار وإحداثيات التّاريخ. إذ لم يعد مجال صلاحية المخيال يتطابق مع مجال الأسطورة، ولم يعد يروى ما

1 Pierre Francastel, *La Figure et le lieu : L'ordre visuel du Quattrocento*, Gallimard, 1967, pp 214-215.
2 Paul Philippot, *La peinture dans les anciens Pays-Bas XVe-XVIe siècles*, Flammarion, 1994, p 39.

حدث في الزّمان الأصليّ الذي تستند إليه التّقاليد وإنّما أصبح يسرد أحداثا إنسانيّة. هكذا تمّ استغراق الفصل بين الجدار والحائط وهكذا أشاح الجدار بوجهه عن الطّبيعة واستدار نحو الإنسان ورهاناته، ليصبح بذلك حائطا. "بيار فرنكستال" رصد إرهاصات هذا التحول مع بدايات حركة النّهضة ولاحظ ما يلي:

« A l'origine, on avait vu, à Rome, les peintres pratiquer, sur le mur qui fermait les cours étroites de la maison, un style illusionniste ; ils peignaient, en trompe l'œil, des paysages donnant aux habitants l'illusion d'une ouverture sur la nature. Avec le temps et avec la richesse, la peinture a fixé les parois des demeures antiques des scènes représentatives des valeurs nouvelles et qui renvoyaient soit aux mœurs contemporaines, soit aux légendes peuplant l'imagination du monde antique. » (p 304)

مع الحائط تحوّلت طبيعة العلامات لتصبح إشارة لنفسها أكثر ممّا تشير إلى خبرة حيّة، كما داخلتها بساطة شديدة سمحت لها بأن تنزع عن نفسها كلّ ما يحيل على معطيات أصليّة تحدّد مدلولها سلفا. وحتّي عندما صير إلى الإلتفات، لاحقا، للطّبيعة فلكي تُحوّل إلى مشهد يتمّ التفرّس فيه عن بعد. وككلّ الشاهد، سيخضع مشهد الطّبيعة، هو الآخر، لقانون المنظور الهندسيّ ولإكراهات الإسقاط الهندسيّ للرّؤية ولإقتضاءات المعالقة. هكذا ستنطلق عمليّة "تسييج معماريّ للوجود"، (Chiourme architecturale) يقول "باتاي" لم تنفكّ تولج المتناهي في محلّ اللاّمتناهي إلى أن انتهت اليوم إلى ترسيخ فكرة برّانية العالم وبالتّالي إلى استكمال تأطير حضور الإنسان في العالم ضمن "عالم مضادّ للعالم" (Un contre monde) لا محلّ فيه لأيّ شكل من أشكال حضور الوعي الكوسمولوجيّ، إذ لم يعد يتضمّن أيّ شكل من أشكال المباينة، وأيُّ حضور راسب لها (Résiduel) أصبح يتسبّب في حدوث شغب كبير على مستوى النّسق العام. ذلك أنّ وثنيّة الشّكل التي استندت إليها التّشخيصيّة- والتي قوامها بلورة محلّ المتناهي ضمن اللاّمتناهي- ستمتدّ لتشمل حركة كلّ العلوم. ولذلك صار "دولوز" إلى القول إنّ الغرب، خلال بنائه لحداثته، "أنهك نفسه من أجل تعيين محلّ المتناهي ضمن كلّ اللاّمتناهيات (اللاّمتناهي في الكبر واللاّمتناهي في الصّغر حسب باسكال"، واللاّمتناهي في حدّ ذاته واللاّمتناهي من جهة العلّة واللاّمتناهي ضمن الحدود كما تصوّرها "اسبينوزا" إضافة إلى كلّ اللاّمتناهيات التي تصوّرها "ليبنتز") ... أي وضع نظام ضمن اللاتناهي"[1]. وحاصل ما حدث، من وجهة نظر إستطيقيّة، أنّ الجميل استوعب الجليل. ولعلّ انحياز السّينما لصفّ الجليل على حساب الجميل سيوفّر فرصة لفتح ثغرة في انغلاق التّسييج المعماريّ للوجود وذلك بما يسمح للإستطيقيّ، من حيث هو لا متماثل مع الرّمزيّ، بأن يوفّر للمرء قاعدة لحضور حيّ في الجسد والعالم. يقول "بازان"، مقارنا لإطار اللّوحة بشاشة السّينما:

« Le cadre du tableau constitue une zone de désorientation de l'espace. A celui de la nature et de notre expérience active qui borde ses limites extérieures, il oppose l'espace orienté en dedans, l'espace contemplatif est seulement ouvert sur l'intérieur du tableau. Les limites de l'écran ne sont pas, comme le vocabulaire technique le laisserait parfois entendre, le cadre de l'image, mais *un cache* qui ne peut que démasquer une partie de la réalité. Le cadre polarise l'espace vers le dedans, tout ce que l'écran nous montre est au contraire censé se prolonger indéfiniment dans l'univers. Le cadre est centripète, l'écran centrifuge. Il s'ensuit que si, renversant le processus pictural, on insère l'écran dans le cadre, l'espace du tableau perd son orientation et ses limites pour s'imposer à notre imagination comme indéfini. Sans perdre les autres caractères plastiques de l'art, le tableau se trouve affecté des propriétés spatiales du cinéma, il participe d'un univers pictural virtuel qui le déborde de tous côtés. »[2]

1 Deleuze, ***Foucault***, Minuit, 1986, p 132.

2 André Bazin, ***Qu'est-ce que le cinéma ?***, Les éditions du CERF, 1999, pp 188-189.

نظريــة التّصويـر

- 172 عن طريقة صياغة قصّة ما داخل اللّوحة:

تبدو الأشكال التي يراد الإيحاء بأنّها تقع على مقربة من العين أكثر بروزا ووضوحا من كافّة الأشكال الأخرى التي تشارك في صياغة موضوع اللّوحة. وهذا يعود إلى القاعدة التي تنصّ على أنّ اللّون الذي يبدو أكثر اكتمالا هو ذلك التي تفصله عن العين المتأمّلة كمّية أقلّ من الهواء. وبالمثل أيضا تبدو الظّلال التي توضّح بروز وتجسّد الأجسام المعتمة أكثر قتامة وتحدّدا كلّما زاد اقترابها من العين .وهذا يعود إلى وجود كمّية أكبر من الهواء بين هذه الظّلال وبين العين، وهذا يؤدّي إلى انخفاض درجة وضوحها ودقّتها. وهو ما لا يحدث في حالة الظّلال القريبة من العين وهي الظّلال التي تظهر لذلك السّبب نفسه وضوح وتجسّد الأشياء كلّما زادت قتامتها واشتدّ سوادها.

- 173 عن صياغة اللّوحة:

تذكّر أيّها المصوّر عندما تقوم بعمل صورة لشخص مفرد أن تتحاشى إبراز عامل التّصغير (وفقا لقواعد المنظور) في أعضاء الوجه سواء فيما يتعلّق بالجزء أو بالكلّ، لأنّ هذا قد يجعلك عرضة لهجوم الجهلاء. ولكن عند صياغة الموضوعات والقصص يتعيّن عليك العكس أن تظهرها بقدر ما تستطيع، وخاصّة عند تصوير المعارك، حيث تستدعي الضّرورة اللّجوء إلى تصغير وثني أجسام المشاركين في هذا الصّراع .أو فلنقل بعبارة أخرى المساهمين في هذا العبث الحيوانيّ.

- 174 عن تنوّع المشاركين في موضوع اللّوحة:

عند صياغة قصّة في لوحة يجب أن تتنوّع سمات الرّجال المشتركين فيها، كما يجب أن تتنوّع أعمارهم وأوضاعهم وأحجامهم فيكون بينهم الرّفيع والبدين والطّويل وقصير القامة وذوو الخيلاء والمتحضّرون العجائز والشّباب، أقوياء الأجسام بعضلاتهم المفتولة وهزيلو الأجسام المرحون الفرحون والمبتسمون، وأن يكون بعضهم ذوي شعور منسابة في نعومة بينما تتلوّى شعور الآخرين في خصل وثنايات.فترى ذوي الشّعر الطّويل والقصير معا والمتحضّرين اليقظين والمرتخين معا .وبالمثل يتعيّن تنويع أشكال الثّياب والألوان. علينا إذن مراعاة تنوّع كلّ المفردات التي تتطلّبها القصّة واختلاف الواحدة منها عن الأخرى. فمن أكبر الأخطاء التي يمكن للمصوّر أن يقع فيها أن تتشابه لديه الوجوه والأشكال. كما أنّ تكرار الأوضاع والحركات في اللّوحة يعتبر من الأخطاء الكبرى في التّصوير.

- 175 عن تعلّم حركات الإنسان:

كي يتعلّم المصوّر التّعبير عن حركات الإنسان عليه أن يلمّ مسبقا بكافّة أعضاء الجسد وكلّ ما يحدث أثناء الحركة سواء في الأعضاء أو في المفاصل ومناطق الاتّصال. ثمّ يأتي بعد ذلك دور تسجيل الملاحظات المختصرة بخطوط سريعة عن حركات النّاس وأوضاعهم دون أن ينتبهوا إلى تلك الملاحظات، لأنّهم إذا ما التفتوا إلى ذلك سينصرفون بأذهانهم إليك .ولذلك سينتقدون بالضّرورة تلقائيّة الحركات والأفعال والتي قد تكون قبل إدراكهم لذلك مشدودة وقويّة، كما يحدث عند تصادم شخصين ساخطين حيث يبدو كلّ منهما كما لو كان صاحب حقّ ولديه المبررات لذلك. ولهذا تجدها في حركات الأجفان والحواجب والأذرع وكافةّ أعضاء الأجساد بطريقة تتطابق مع ما يكمن في نفوسهم وتنسجم مع كلماتهم .وليس هناك إمكانية لأن تعتمد على خيالك فقط لصياغة مثل هذا الغضب أو تصوير كافة المواقف والأحداث الأخرى سواء أكانت ضحكا أو بكاء أو ألما، سواء أكانت إعجابا وثناء أو خوفا وما شابه ذلك من مشاعر .ولهذا احرصْ أن تحتفظ معك بدفتر ذي ورقات مقوّاة بالكلس وأن تخطّ فيه مشاهداتك وملاحظاتك المختصرة عن هذه الحركات والأوضاع .وسجّلْ بالمثل أفعال وسلوك الآخرين الذين تواكب حضورهم في المكان. سيعلّمك هذا أن تصيغ القصص .وعندما سيمتلئ دفترك ضعْه جانبا واحفظْه جيّدا وخذْ دفترا جديدا وكرّرْ ما فعلت،

فسيكون في ذلك نفع كبير فيما يتعلّق بطريقتك في صياغة الكتاب الخاصّ بالتّعرّف على أشكال الأعضاء خاصّة وعلى الطّرق المختلفة لاتّصالها معا وسيكون هذا الأمر موضوعا لكتابي الثّاني.

- 176 كيف يتعيّن على المصوّر الجيّد أن يصوّر أمرين معا الإنسان وعقله:

على المصوّر الجيّد أن يصوّر أمرين أساسيين معًا وهما الرّجل ومفهومه العقليّ .وأوّل الأمرين سهل أمّا ثانيهما فصعب ؛ لأنّه يتطلّب صياغة الأوضاع وحركات الأعضاء .ويمكن تعلّم هذا من الخرس لأنّهم يتفوّقون في ذلك الأمر على سائر البشر.

- 177 عن صياغة الموضوعات في دراسات أوّلية:

يجب أن تأتي الدّراسات التي تدور حول العناصر المكوّنة لموضوع اللّوحة على النّحو التّالي :تبدأ بتخطيط أوّلي لأشكال الأجسام .وهذا يتطلّب معرفة مسبقة بطريقة تصوّرها في حالات مختلفة حركات الأعضاء مفرودة كانت أو مثنية ، ثمّ تنقّل بعد ذلك إلى دراسة وصفيّة لاثنين من المحاربين يتصارعان معًا بشراسة .وتتمّ دراسة هذه المسألة من جوانب مختلفة في أوضاع متنوّعة يتبع هذا دراسة لقتال يدور فين محارب جسور مقدام ومحارب خائف وجبان ، وتصبح بذلك هذه الأفعال وما شابهها من حالات الرّوح موضوعا لدراسة كبيرة ولتأمل وبحث ذهنيّ.

- 178 عن ضرورة تجنّب المبالغة في تزيين الأجسام المكوّنة لموضوع اللّوحة:

ينبغي أن يتجنّب المصوّر المبالغة في تزيين الأشخاص والأجسام المشاركة في موضع اللّوحة ، لأنّ هذه الزّينات والزّخارف تحجب الأشكال وأوضاع الأشخاص ، كما تحجب أيضا الجانب الجوهريّ في هذه الأجسام.

- 179 عن التّنويع في القصص:

يتمتّع المصوّر وهو يصوغ عناصر قصصه ومواضيع لوحاته بالتّزاوج والتّنوّع ويهرب من تكرار أيّ جزء فيها وهذا لأنّ التّنوّع والجدّة والثّراء عناصر تجذب إليها غين المشاهد المتأمّل وتمتعها .ولهذا أقول عند صياغة الموضوعات يجب أن تحرص على التّنويع بحيث تضمّ اللّوحة وفقا لتطلّباتها رجالا مختلفين في أشكالهم وأعمارهم ولباسهم مختلطين بنساء وصبايا وعلماء وكلاب وخيول ومبان وحقول وجبال.

- 180 عن الموضوع:

ينبغي إظهار جلال وبهاء طلعة الأمير أو الحكيم الذي يبدو في اللّوحة منفصلا ومبتعدا عن صخب العامّة وفوضاها.

-181 عن توافق عناصر القصّة:

لا تضعْ في قصّتك التّعساء الباكين والدّامعين بجوار الضّاحكين المرحين ، فالطّبيعة تخبرنا بأنّنا نبكي في صحبة الباكين وأن صحبة الضّاحكين تسرّ النّفس وتبهجها وأنّ الدّموع والضّحكات لا يتواجدان معًا.

- 182 عن تنويع تعابير الوجوه:

هناك خطأ شائع بين المصوّرين الإيطاليّين ، وهو تجلّي ملامح وأوصاف المصوّر نفسه .في الوجوه العديدة التي يرسمها .ولذلك ، كي لا تتجنّب الوقوع في مثل هذا الخطإ ، لا تكرّرْ مطلقا لا كليًا ولا جزئيًا أشكال الأشخاص حتّى لا يتعرّف المشاهد على وجه الواحد فيهم في الشّخص الآخر.

- 183 عن التّنويع في أعمار وسحنات وأجسام وألوان الأشخاص في اللّوحة:

أكرّر ثانية وألحّ على ضرورة التّنويع عند صياغة موضوع اللّوحة بحيث تتجاوز المتناقضات لأنّ تجاوز النّقيضين يبرزهما ويسمح بالمقارنة بينها ويزداد ذلك الأثر كلّما زاد اقترابهما، القبيح بجوار الجميل والكبير قرب الصّغير والعجوز إلى جانب الفتى والقويّ بجوار الضّعيف وهكذا يجب الاهتمام بالتّنويع كلّما كان ذلك ممكنا.

- 184 عن مكوّنات موضوع اللّوحة:

يجب أن تعود إلى مكوّنات الموضوع المرسوم لانتقال أعين الشاهد من جزئيّة إلى أخرى بنفس المشاعر والأثر الذي تسعى اللّوحة لتجسيده، فإذا كانت قصّة اللوحة تمثّل حالة من الرّعب أو الخوف والفرار أو الألم الحقيقيّ والبكاء والشّكوى أو المتعة واللذّة والضّحك وما شابه ذلك، ينبغي أن توجّه عيون الأشخاص المشتركين في قصّة اللّوحة وأن تحرّك الأعضاء بحيث تبرز تلك الأفعال والحركات المتّفقة مع الحالة التي يمثّلونها في القصّة .وإذا جاء الأمر على خلاف ذلك فإنّ إبداع هذا المصوّر وعبقريّته يذهبان هباء.

- 185 وصيّة للمصوّر:

أنصحك أيّها المصوّر عند قيامك لبناء موضوع ما ألاّ تستخدم خطوطا حادّة للوحاتك لتحيط بها بشكل واضح الأعضاء والأجزاء الدّاخلية في تكوين القصّة لأنّ هذا الخطأ، وهو ما يتكرّر لدى الكثيرين من المصوّرين، ينبع من رغبة هؤلاء المصوّرين في الاستفادة من صلاحيّة أيّ خطّ أو علامة يرسمونها بالفحم .وهؤلاء قادرون بالطّبع على جني الثّروة وجمعها .ولكنّهم لن يحظوا بأيّ مدح وتقدير نظير إنتاجهم الفنّي .كما يجب أن تكون حركة الأجسام في اللّوحة منسّقة مع الحالة الدّاخلية للشّخصيّات سواء كانت بشريّة أو حيوانيّة.

وبما أنّ المصوّر يكون قد صاغ هذه الأعضاء من قبل صياغة جميلة وحدّد بشكل قاطع نهايتها وتفاصيلها، فإنّ عمليّة إعادة الصّياغة والتّصحيح تصبح ثقيلة لديه .ويصعب عليه آنذاك تحريك العضو الذي أجاد رسمه من قبل إلى أعلى أو ردّه للخلف أو تقديمه للأمام .ولا يستحقّ مصوّر يعمل على هذا النّحو أيّ تقدير في مجال العلم، ألم تتأمّل أولئك الشّعراء الذين لا يضجرون أو يتورّعون عن محو الأبيات التي نظموها بعناية من قبل بحثا عن صياغة أفضل. ولهذا أنصحك أيّها المصوّر بأن تصوّر بشكل أوّلي أعضاء الأجسام والأشخاص وأن تراعي بعد ذلك حركات هذه الأعضاء وتوافقها مع الحالة العقلية للأشخاص والحيوانات المشتركة في موضوع اللّوحة .واحرص على أن يكون اهتمامك بهذا التّوافق والانسجام أكثر من اهتمامك بجمال هذه الأعضاء نفسها.

وعليك أن تدرك أنّ العضو الذي رسمته بشكل أوّليّ والذي يتوافق في وصفه وحركته مع النّوايا العقليّة للشّخص يرضي إلى حدّ أبعد من غيره الأعين عندما تتّضح تفاصيله وتكتمل جزئيّاته .ولقد رأيت وأنا أشاهد السّحب بقعا أوحت إليّ بابتكارات مختلفة ومتباينة، ومع أنّ هذه البقع تفتقر في مجملها إلى الاكتمال ودقّة التّفاصيل ولا يظهر فيها عضو مكتمل، إلاّ أنّه لا تفتقر إلى الكمال في الإيحاء بالحركة أو الأفعال الأخرى.

- 186 عن وضع الألوان متجاورة بحيث يزيد كلّ منها جمال اللّون الآخر:

إذا أردت أن يؤدّي وضع اللّون بجوار الآخر لأن يزيد كلّ منهما بهاء اللّون المجاور له، عليك أن تتّبع القاعدة التي تستشفّ من طريقة تكوين أشعّة الشّمس لقوس قزح، وهي الألوان التي تتولّد من حركة المطر لأنّ كلّ قطرة تتلوّن في سقوطها بأحد ألوان هذا القوس وسوف نوضّح ذلك فيما بعد. والآن انتبه فإذا أردت أن تظهر بياضا ناصعا عليك أن تضعه لصيقا بسواد قاتم معتم .وإذا أردت على العكس إظهار القتامة فعليك أن تستخدم نقيضه بجواره وهو الأبيض المشرق. وهكذا مثلما يُظهر السّوادُ البياضَ يُظهر اللّونُ الشّاحب اللّون الأحمر، ويجعله يبدو أكثر احمرارا ممّا

هو عليه بمفرده أو إذا ما وُضع بجوار البنفسج. وسنفيض في شرح هذه القاعدة في مجالها فيما بعد وتبقى لدينا قاعدة ثابتة وهي ضرورة الحرص على ألاّ يتوجّه جهدك نحو إبراز روعة وبهاء اللّون في ذاته، أي في وصفه الطّبيعيّ، وإنّما عليك أن توجّه جهدك لأن يكون التّجاور اللّوني وسيلة كي يبرز كلّ لون روعة وبهاء اللّون الآخر مثلما يفعل الأحمر والأخضر، وكما يفعل الأخضر مع الأزرق .وهناك قاعدة عامّة أخرى حول التّجاورات السيّئة لبعض الألوان مثل الأزرق والأصفر الباهت أو الأزرق المجاور للألوان القريبة من الأبيض .وسوف نشرح هذه القاعدة فيما بعد.

- 187 عن طريقة إضفاء جمال وحيويّة على الألوان في لوحاتك:

إذا أردت أن تبدو بعض الألوان التي تستخدمها زاهية وجميلة عليك قبل وضعها أن تكون قد أعددت في المكان الذي تريدها فيه سطحا أبيض ناصعا .وهذا أقوله بالنّسبة إلى الأوان الشفّافة لأنّ الألوان غير الشفّافة لا تتأثّر كثيرا بلون السّطح الذي توضع عليه .وقد تعلّمنا هذا في مشاهدة الزّجاج الملوّن، أي أنّ ما يوضع بين العين والهواء المضيء تبدو ألوانه جميلة زاهية وذلك في وجود الضّوء .ولكنّها تفتقد هذا البهاء وذلك إذا ما كان الهواء نفسه معتما أو في وجود أيّ قتامة أخرى.

- 188 عن ألوان الظّلال:

يأخذ ظلّ أيّ لون من الألوان نفس لون الجسم الذي أنتج هذا الظلّ، ويزداد تلوّن الظلّ بلون الجسم بقدر اقتراب الجسم من الظلّ، كما يتوقّف أيضا على درجة لمعان الجسم المنتج للظلّ.

- 189 عن التّنوّعات التي تحدث في ألوان الأشياء القريبة أو البعيدة:

تبدو الأشياء الأكثر إعتاما من الهواء أشدّ سوادا كلّما ازداد ابتعادها عن العين، وبالمثل تبدو الأشياء الأكثر إشراقا من الهواء أقلّ إشراقا وبياضا كلّما ابتعدت عن العين .كما يتبادل كلّ منهما لونه عند ابتعاده لمسافات طويلة عن العين فيكتسب المعتم إشراقا ويكتسب المشرق إعتاما.

- 190 ما هي المسافة التي تفقد عندها الأشياء لونها بأكمله:

تغيب ألوان الأشياء بكاملها عندما تبتعد عن العين بمسافة ما. وتختلف هذه المسافة باختلاف ارتفاع كلّ من العين والشّيء المشاهد .وهو ما سنثبته في الجزء السّابع من هذا البحث حيث نقول :تزداد كثافة الهواء كلّما ازداد اقترابه من الأرض وتقلّ كلّما ازداد ارتفاع الهواء. ولذلك إذا ما كانت العين المشاهدة والجسم المتأمّل قريبين من الأرض، فإنّ هذه المسافة تكون قصيرة نظرا لأنّ الهواء يكون سميكا. ولذلك يحجب مقدارا أكبر من لون الجسم الذي تشاهده العين. أمّا إذا كانا مرتفعين عن الأرض، فإنّ الهواء في ذلك الموقع يكون خفيفا ولذا فإنّه يحجب جزءا قليلا من لون الجسم المشاهد.

-191 عن المسافة التي تفقد الأشياء عندها ألوانها أمام العين:

تختلف المسافات التي تغيب عندها ألوان الأشياء باختلاف مواقيت النّهار وبقدر تنوّع كثافة الهواء الذي تمرّ خلاله ألوان الأشياء لتصل إلى العين ولا نريد أن نضيف في هذا الوقت الحاضر أيّة قواعد أخرى بهذا الصّدد.

- 192 لون ظلّ الجسم الأبيض:

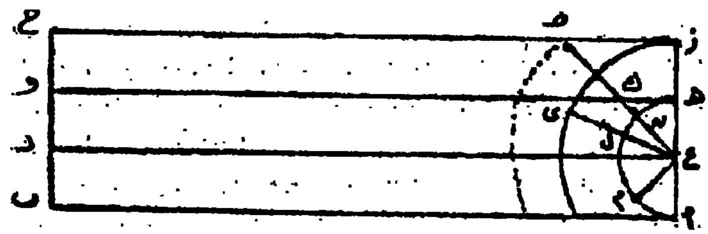
يكتسب ظلّ الجسم الأبيض الذي يتعرّض لضوء الشّمس وضوء الهواء لونا يميل إلى الأزرق، بهذا يرجع إلى أنّ اللّون الأبيض في ذاته لا لون له، ولكنّه وعاء مستقبل لأيّ لون آخر .وفي الجزء الرّابع من هذا البحث أوردنا القاعدة التي تقول بأنّ سطح كلّ جسم يكتسب جزءا من لون الجسم المقابل له. ولهذا فمن الضّروريّ أن يكتسب ذلك الجزء من سطح الجسم الأبيض لون الهواء المقابل له.

- 193 ما هو اللّون الذي يصنع ظلالا أكثر سوادا؟:

الظلّ الذي يبدو أكثر سوادا هو ذلك الظلّ الذي يقع على سطح أكثر بياضا وهذا يرجع إلى أنّ الأبيض لا يدخل في عداد الألوان، لأنّه لا يملك لونا في ذاته .ولكنّه يستقبل سائر الألوان الأخرى ولذلك فإنّ السّطح الأبيض يستمدّ بشكل مكثّف ألوان الأجسام المقابلة له بدرجة تزيد عن كافّة الأسطح الأخرى باختلاف ألوانها .ويصل ذلك إلى حدّه الأقصى في الألوان النّقيضة له تماما، وهي الأسود والألوان الأخرى القاتمة والتي يبتعد عنها الأبيض بطبيعته لهذا السّبب.

- 194 عن اللّون الذي يتبدّل باختلاف سمك طبقات الهواء:

يمكن أن يبقى اللّون على حاله بلا تبدّل ظاهر على الرّغم من اختلاف المسافات التي تبعده عن العين، ويقع هذا الأمر عندما يتناسب البعد مع الانخفاض في معدّل كثافة الهواء على النّحو التّالي:



لنفرض أنّ (ع) هي نقطة وجود العين المتأمّلة وأنّ (م) هو اللّون الذي تريد العين ملاحظته ويبتعد عن العين بمسافة طولها (ع م) ويقع في المجال (أ ب د ع) وسمك الهواء فيه من الدّرجة الرّابعة.

وبما أنّ المجال الذي يعلوه وهو (ع د و هـ) درجة سمك الهواء فيه نصف درجة كثافة الهواء أسفله، يجب أن يبتعد اللّون (م) بمسافة ضعف (ع م) حتّى يحتفظ بنفس لونه .ولذلك فإن المسافة (ع ي) يجب أن تكون ضعف المسافة (ع ل) .وبالمثل إذا انتقلنا إلى المجال الأعلى (هـ و ح ز) وهو أيضا بنصف كثافة الهواء في المستطيل السّابق له،و حتّى نرى اللّون (ي) بنفس درجته يجب أن يبتعد إلى النّقطة (ط) وهكذا يبتعد اللّون عن العين بمسافة قدرها (ع ط). ولذلك ترى أنّ المسافات (ع م) ،(ع ي) ،(ع ط) تختلف باختلاف درجات سمك الهواء ولذلك نجد أنّ (ع م) يزيد بنفس مقدار نقص درجته من سمك الهواء، و(ع ط) يزداد طوله عن(ع ي) بقدر الدّرجة التي تنقص في سمك الهواء.

وهكذا إذا افترضنا أنّ (ع ي) وهي المسافة التي تقع في نفس المجال من سمك الهواء بين العين واللّون (ي) طولها درجتان، فإنّ اللّون إذا ما أُبعِد درجتين ونصف أي إذا ما انتقل إلى النّقطة (ط) فلن يحدث تغيّر في ذلك ولن تقلّ قوّته اللّونية .وبما أنّ النّقطتين (ل) و(ك) (تقعان في نفس المجال الهوائيّ وبما أنهما متساويتان في البعد فلا تغيّر يحدث في قوّتهما، وعلى الجانب الآخر سنجد أنّ (ك ن) و(ل ي) متساويان وقدر كلّ منهما درجة إلاّ أنّ اللّون لا يكون على نفس قوّته وجماله في (ي) كما هو في (ك) لأنّ (ل ي) كمسافة تنقسم إلى نصفين فهناك نصف درجة منهما وهو النّصف العلويّ يقع في المجال الهوائيّ الأخفّ .والنّصف الأسفل يقع في المجال الهوائيّ الأثقل والذي تصل كثافة الهواء فيه إلى ضعف كثافة الهواء في المجال العلويّ والتّغيير بمعدّل نصف درجة في المجال الثّاني (2) يساوي درجة كاملة في المجال العلويّ (1) لأنّ كثافة الهواء فيه تساوي درجة ضعف كثافة الهواء في المجال(1) . ذلك علينا أن نحسب أوّلا درجة سمك الهواء ثمّ نحسب بعد ذلك المسافة المطلوبة. سندرك عندئذ أنّ الألوان قد تختلف في

مسافات ابتعادها عن العين ولا تختلف في قوّتها ووضوحها اللّونيّ وستعرف أنّ هذا يتوقّف على معدّل سمك الهواء. بالنّسبة إلى سمك الهواء نجد أنّ :

اللّون (م) يقع في مجال سمك هوائه في الدّرجة الرّابعة أمّا اللّون (ي) فيقع في مجال سمك هوائه في الدّرجة الثّانية واللّون (ط) يقع في مجال سمك هوائه في الدّرجة الأولى، عندئذ يجب حساب المسافات المطلوبة حتّى لا تتغيّر قوّة هذه الألوان مع ابتعادها عن العين، وسنجد أنّ اللّون (ط) يقع على مسافة درجتين ونصف واللّون (ي) على مسافة درجتين واللّون (م) على مسافة قدرها درجة واحدة.

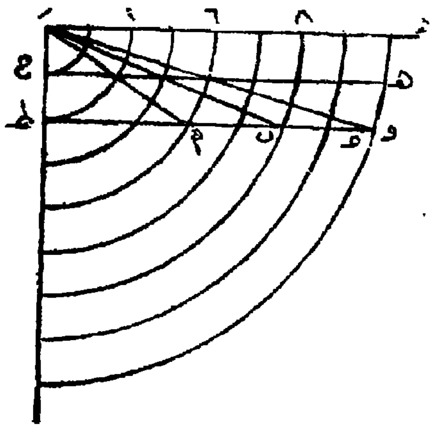
يتّضح إذن أنّ هذه المسافات لا تتّفق مع درجات سمك الهواء .ولكن لحلّ هذه المسألة يجب إجراء العمليّة الحسابيّة التي تسير على النّحو التّالي :

بما أنّ المسافة (ع ن) تساوي المسافة (ع ل) وبما أنّ نصف المسافة (ن ك) تكافئ ولا تطابق المسافة (ع ن) لأنّها نصف درجة طويلة ، فإنّها تساوي في نفس الوقت درجة كاملة من الهواء العلويّ .

ولهذا سنجد أنّ الأبعاد التي ذكرناها مضبوطة وهذا لأنّ المسافة(ع ن) تساوي درجتين من كثافة الهواء في المجال العلويّ أو نصف المسافة (ن ك) يساوي درجة كاملة من كثافة الهواء في المجال العلوي. (1) وبالمثل سنجد أنّ هناك ثلاث درجات من كثافة الهواء اثنتان منها أسفل وواحدة من الطّابق العلويّ وهو (ك ط) ويتبع ذلك أنّ (ع م) في 4 درجات من كثافة الهواء .وبالمثل (ع د) تقع في 4 درجات و(ع ل) درجتان و(ل ي) درجتان أخريان.

كما يقع(ع ط) في 4 درجات أيضا من سمك الهواء لكنّ (ع ن) في درجتين و(ن ك) درجة لأنّها تبلغ نصف (ع ن) وبعد ذلك تأتي(ك ط) وتساوي درجة كاملة ولذلك فإنّ (ع ط) تصنع في المجموع 4 درجات من كثافة الهواء .ولذلك فبالرّغم من علمنا بأنّ المسافة (ع ط) لا تبلغ ضعف المسافة (ع ي) ولا أربعة أضعاف (ع م) إلاّ أنّها تساوي 4 درجات من كثافة الهواء نظرا لوجود المسافة (ن ك) والتي تساوي درجة كاملة من درجات سمك الهواء. يمكننا إذن بعد هذه العمليّات أن نقول بأنّ اللّون يمكن أن يقع على مسافات مختلفة دون أن تتغيّر قوّته نظرا لتغيّر كثافة الهواء.

- 195 عن المنظور اللّونيّ:



عندما يوضع لون ما على مسافات مختلفة من العين وعلى نفس الارتفاع فإنّ درجة وضوح هذا اللّون تتناسب مع المسافة التي يبتعد بها عن موقع العين التي تشاهده .

ولنفترض إذن أنّ (ط) و(أ) و(ب) و(جـ) هي نقاط من لون واحد وأن (ط) يقع على بعد درجتين من العين بينما تقع (أ) على بعد 4 درجات و(ب) على بعد 6 درجات و(جـ) على بعد 8 درجات كما يتّضح من الشّكل الذي تتقاطع به الأقواس مع المحورين العموديّين وإذا افترضنا أنّ (ز ح) درجة خفيفة من درجات الهواء و(ح ط) درجة سميكة فإنّ اللّون (ط) سيقع على مسافة (ز ط) من العين وسيقطع في ذلك (ز ح) في كثافة خفيفة والمسافة (ح ط) في مسافة ذات هواء سميك .وبالمثل في ما يتعلّق باللّون فسيقطع درجتين من الهواء الخفيف ودرجتين من الهواء السّميك . أمّا (ب) فسيقطع ثلاث مسافات من الهواء الثّقيل كما يقطع (جـ) 4 درجات و4 درجات ثقيلة. وهكذا نكون قد أوضحنا النّسب التي يفقد فيها اللّون وضوحه، وهي النّسب التي يبتعد بها عن العين .وهذا يحدث فقط عندما تقع الألوان على نفس الارتفاع لأنّها إذا ما وقعت على ارتفاعات مختلفة فلن تكون هذه القاعدة صالحة للتّطبيق لأنّ كثافة الهواء ستختلف من ارتفاع إلى آخر وهذا يؤثّر بدوره على وضوح اللّون.

- 196 عن اللّون الذي لا يتغيّر رغم تبدّل سمك الهواء:

لا يتبدّل اللّون أمام العين إذا وضع في مستويات مختلفة من كثافة الهواء إذا ما ابتعد عن العين بنفس قدر انخفاض درجة سمك الهواء ولإثبات ذلك علينا أن نفترض أنّ أوّل منطقة ذات هواء كثيف وأنّ كثافة الهواء بها 4 درجات وهي الطّبقة السّفلى، وأنّ الجسم الملوّن يوجد على مسافة قدرها درجة واحدة من العين وأنّ الطّبقة التّالية من الهواء وهي الطّبقة الأعلى اقلّ درجة في الكثافة أي أنّ كثافة الهواء بها 3 درجات .ولنفترض أنّ الجسم قد أُبعِدَ بدرجة مسافة أخرى عن العين أمّا الطّبقة التّالية وهي ذات درجتين وفي الطّبقة العلوية حيث يفقد الهواء 3 درجات من الكثافة يبتعد الجسم الملوّن عن العين ثلاث مسافات إضافية .عليك أن تدرك من هذا الافتراض أنّ اللّون سيظلّ كما رغم اختلاف موقعه لأنّه سيفقد نفس القدر من اللّون في كافّة المستويات نظرا لتغيّر المسافات بقدر يتناسب مع النّقص في كثافة الهواء لأنّه عندما يوجد في أعلى هذه الطّبقات والتي تفقد ثلاث درجات من كثافة الهواء سنجد أنّه يبتعد بمسافة تزيد ثلاث مرّات عن المسافة الأولى. وهكذا يستعيد بدوره نفس النّسبة من كثافة الهواء.

وبهذا المثال نكون قد توصّلنا إلى التّدليل على ما قصدناه في البداية.

-197 عن إمكانية أن تبدو الألوان المختلفة بنفس درجة الإعتام نتيجة لوجودها في نفس الظلّ:

من المكن أن تبدو التّنوّعات المختلفة لألوان الظلّ الواحد بنفس كون ذلك الظلّ، ويبدو هذا وضاحا في اللّيالي الملبّدة بالغيوم أو الضّباب التي لا يمكن أن نتبيّن فيها أشكال وألوان الأجسام وهذا يعود إلى الإعتام، أي افتقاد السّوء السّاقط والمنعكس والذي نتمكن بواسطته من مشاهدة كافّة ألوان وأشكال الأجسام وإدراك طبيعتها وهذا الضّوء ضروريّ .ولذلك إذا ما حجب مصدر الضّوء كلّية فإنّ الألوان وتفاصيل الأشياء تختفي ولا يصير هناك مجال للتّعرّف فيها.

- 198 عن سبب افتقاد ألوان وأشكال الأجسام بسبب الإظلام المحسوس وليس الظّلام الفعليّ:

هناك كثير من المواقع المضيئة والمشرقة في ذاتها والتي قد تبدو لنا معتمة ومفتقدة لأيّ تنوّعات سواء في ألوان أو في أشكال الأشياء الموجودة بها ويرجع هذا إلى ضوء الهواء الذي يتخلّل المسافة بين الشّيء المشاهد والعين النّاظرة. فالذي يحدث عند النّظر إلى النّوافذ البعيدة، أنّنا لا نرى من الفراغ بداخلها سوى درجة متجانسة من العتمة الشّديدة السّواد ولكن إذا ما دخلت إلى البيت ذاته ستجد أنّ الغرفة عامرة بالضّوء وستتعرّف على نحو سريع وسهل على أشكال وألوان وتفاصيل الأشياء مهما صغر حجمها داخل هذه الشّرفة. وهذا الأمر يرجع إلى عيب في العين التي

يدهمها ضوء الهواء الباهر لأنّ الحدقة تنقبض في الضّوء فتفقد العين جزءا كبيرا من قدرتها على الرّؤية .أمّا في المناطق المظلمة فإنّ الحدقة تتّسع وتزداد قوّتها على الرّؤية بقدر اتّساعها وهو ما أثبتناه في كتابنا حول المنظور.

- 199 كيف لا يكشف أيّ شيء عن لونه الحقيقيّ إلاّ إذا استمدّ الضّوء من لون مصدر آخر مشابه له:

لا يظهر اللّون الحقيقيّ لأيّ جسم إلاّ إذا كان ملون الشّيء السّاقط عليه هو نفس اللّون. وهذا يتّضح جليّا في ألوان الأردية والملابس عندما تعكس الطيّات المضيئة أو تضيء بنفسها الثّنايا المجاورة لها فتبدو ألوانها الحقيقيّة ويذكر حدوث نفس الظّاهرة مع الوريقات المذهّبة، إذ تعطي كلّ منها الضّوء للأخرى فيظهر لونها وهو عكس ما يحدث إذا ما جاء الضّوء من مصدر ذي لون مغاير.

- 200 عن الألوان التي تتبدّل طبيعتها عند مقارنتها بلون الوسط المحيط بها:

ليس هناك لون ما قادر على الاحتفاظ بتجانس وتطابق حدوده الخارجيّة إلاّ إذا وقع في مجال مشابه لهو يبدو هذا واضحا عند انتهاء حدود الأسود في مجال أبيض أو العكس حيث يظهر كلّ منهما أقوى وأشدّ سوادا أو بياضا عند حدوده الخارجيّة أي عند تجاوره مع نقيضه بمقدار يزيد عمّا يحدث قرب مركز الجسم.

-201 عن تبدّل طبيعة الألوان الشفّافة عند اختلاطها أو فوق ألوان أخرى والعلاقات المختلفة فيما بينها:

عندما يوضع لون شفّاف فوق لون آخر مغاير له في طبيعته يظهر للعين لون خليط يحتوي على كلا اللّونين المساهمين في تكوينه .ونلاحظ ذلك عند مشاهدة الدّخان المتصاعد من مدخنة والذي يصبح أزرق عند مروره أمام المدخنة السّوداء وعندما يتصاعد نح لون الهواء الأزرق فإنّه يبدو أرجوانيّا أم محمرًا وهكذا، فإنّ الأحمر الأرجوانيّ عندما يمرّ أمامه سماحة زرقاء فإنّه يصبح بنفسجيّا، وبالمثل عندما يوضع الأزرق فوق الأصفر فإنّه يبدو أخضر، وبالمثل عندما يوضع لون الزّعفران فوق سطح أبيض فإنّه يبدو أصفر، وعندما يمرّ الأبيض على سطح معتم فإنّه يبدو أزرق ويتوقّف جمال هذا الأزرق النّاتج على بهاء وتألّق الفاتح والغمق اللّذين كونّاه معًا.

- 202 عن ذلك اللّون نفسه الذي يبدو أكثر جمالا في اللّوحة:

علينا أن نحدّد هنا أيّ جزء من اللّون سيبدو أكثر جمالا في اللّوحة هل هو ذلك الجزء اللاّمع أم الذي يشرق عنده الضّوء أم هو الجزء الواقع أم الذي يشرق عنده الضّوء أم هو الجزء الواقع في مناطق انتصاف الظلّ أم الجزء الذي يشمله ظلّ قاتم، أم قد يكون هو ذلك الجزء الشفّاف من اللّون؟ وللإجابة على هذا علينا أن نحدّد اللّون الذي نتعامل معه فعن أيّ لون نتحدّث لأنّ الألوان المختلفة تختلف في جمالها وبهائها باختلاف مواقعها في اللّوحة .وهذا يتّضح مثلا في الأسود الذي يزداد جماله في مناطق الظلّ والأبيض في الضّوء أمّا الأزرق والأخضر فكلاهما يبدو رائعا في مناطق الظلّ الوسيط.

- 203 يزداد جمال أيّ لون غير لامع في مناطق الضّوء أكثر منه في مناطق الإعتام:

يزداد جمال أيّ لون في مناطقه المضيئة أكثر منه في مناطق الظلّ، يرجع هذا إلى أنّ الضّوء يضفي حيويّة على اللّون ويسمح بالتّعرّف على طبيعته وتقصّيه جليّا، بينما يميت الظلّ بهاء اللّون ويحجب تفاصيله وطبيعته .وإذا قلت إنّ هذا غير صحيح لأنّ الأسود على العكس من ذلك يبدو أكثر جمالا في مناطق الظلّ لا الضّوء، فيمكن الردّ على ذلك بأنّ الأسود ليس لونا ولا الأبيض لونا.

ليوناردو دافنشي، **نظرية التصوير**،

ترجمة وتقديم عادل السيوى، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 1995.

المباشرة على قاعدة المسافة



بمرور الرّسم من الواقعيّة البصريّة إلى الواقعيّة الفوتوغرافيّة، أصبح ''نرجس'' لا يتوجّس خيفة من الطواعيّة (La Passivité) التي تكتنفه كلّما أحسّ بوحدة الوجود. إنّ العالم أُفرغ من القوى المولّدة للتعدّد واختزلت معطيات الكيان الفرديّ التشريحيّة إلى حزمة ضوئيّة تُشكّلها اختلاف درجات الإضاءة والعتمة فمع الذّاتية الفوتوغرافيّة تحقّق حلم الفلاسفة بذاتيّة يكون مَقْضيًّا عليها بالمعنى بحيث تنغلق على نفسها وتظلُّ مع ذلك على مبعدة من ذاتها.

حاشيـــــة

إذا أمكن "لهيغل" أن يجزم أنّ الرّسم مغلول إلى الاجتماعيّ فإنّ ذلك القول لم يصبح نصيبه كاملا من الصحّة إلاّ بعد اختراع المنظور الهندسيّ والطّموح لتأسيس الواقعيّة البصريّة. إذ يسمح المنظور بأداء المهمّة النّظريّة بامتياز، ألا وهي إدراج الخاصّ ضمن العامّ. وهو الاندراج الذي لا يمكن الحصول على نظيره في الشّعر. استهلّ "دي فنشي" كتابه بمقابلة الرّسم بالشّعر. ومنذ الفقرة الثانية يقرّر "دي فنشي" أنّ الشّعر يقدّم صورة عبر الحروف والكلمات، بينما يضع التّصوير أشكاله أمام العين على نحو واقعيّ، وهكذا تستقبل العين الأشكال المشابهة للواقع التي يخلقها التّصوير كما لو كانت طبيعيّة، وهو ما يعجز الشّعر عنه، لأنّ صور الشّعر تفتقر إلى التّشابه، ولا تنفذ للوجدان عبر حاسّة البصر". ولذلك، فبعد أن يقرّر أنّ "العلم الأجدى، هو ذلك العلم الذي يمكن نشر نتائجه وتوصيلها بقدر أكبر من غيره من العلوم"، يجزم "دي فنشي" أنّ " التّصوير يتميّز بقدرة على توصيل أهدافه، تمتدّ إلى مختلف الأجيال، لأنّ مادّته تتعامل مع نعمة الإبصار لا مع الأذن، ولذلك فإنّها لا تحتاج إلى التّرجمة، كما يحدث مع الكلمات في اللّغات المختلفة، كما أنّ نتائجه قادرة على إشباع وتلبية احتياجات النّوع البشريّ مباشرة كما تفعل منتجات وأشياء الطّبيعة" (الفقرة الثانية، التشديد منّا). والمُضَاءُ ها هنا يتطابق مع القدرة على بلوغ كنه الشّيء والذي يبدو أنّه ينعطى للإدراك من خلال مرئيّته. وفي ضوء هذا المقياس سيتفوّق الرّسم على الشّعر: مرّة لقدرته على القبض على كنه المفرد ومرّة أخرى لتفوّقه في المعالقة بين المتعدّد. فعلى حدّ قول "ليوناردو دي فنشي" فإنّه "برغم أنّ الشّعر ينفذ إلى مواقع الإدراك في الجسد، من خلال الأذن، مثله في ذلك مثل الموسيقى، إلاّ أنّه لا يصل إلى الهارمونيّة، لأنّ الشّاعر لا يستطيع أن يقول في نفس الوقت أشياء مختلفة. بينما يحدث ذلك في التّصوير، فاللّوحة تظهر أجزاء مجتمعة على اختلافها في نفس اللّحظة، ويمكنك أن تحكم في نفس الوقت على جمال الكلّ وعلى التّفاصيل فيمكنك أن تحكم على المجموع من زاوية الهدف أو الموضوع الذي يحتويه ككلّ، وأن تحكم في نفس الوقت على المواضيع والعناصر المنفصلة التي يتكوّن منها هذا الكل"[1]. قبل ذلك، (الفقرة 11) كان "ليوناردو" قد كتب: "سيكون من دواعي الملالة والتّطويل، أن نطلب من الشّاعر أن يصف لنا كافّة تحرّكات المحاربين الذين يخوضون موقعة حربيّة، بما في ذلك حركات أعضائهم والشّارات التي يرتدونها، بينما يمكن للفنّان المصوّر أن يقدّم لنا ذلك بدرجة ملموسة من الإيجاز وبكمّ أكبر من المصداقية في لوحته، وسيكون الشّيء الوحيد الذي نفتقده في هذه الحالة هو الصوت، سنفتقد ضجيج التّروس والدّروع، صرخات المنتصرين المفزعة، صرخات المنسحقين الملتاثة، بكاء الفارّين وأنين الجرحى، ولكن هذا سيغيب عن الشّعر أيضا فالشّاعر لا يستطيع أن يقدّم إلى الأذن هذا الخليط من الأصوات". مجمل القول إنّ الرّسم يمتاز على الشّعر بقدرة تقوم من الفنّ، حسب "ليوناردو"، مقام الرّوح. وليست القدرة المذكورة شيئا آخر غير القدرة على التّجسيم. ففي نظر "دي فنشي"، "هذا التّجسيم يشكّل أهمّ عناصر التّصوير، بل إنّه روح التّصوير". (فقرة 121). ولأنّه روح التّصوير، فإنّ "دي فنشي" سيراكم النّصائح التي يتوجّه بها إلى من يريد تعلّم التّصوير حتّى يخلّص التّجسيم الذي سيحاول إنجازه من كلّ آثار العلاقة الذوقية بالجسم وبالطّبيعة والتي ستتضافر كلّها لتحوّل سوْرة الحياة إلى معرفة. من ذلك قوله في هذا الباب: "إنّ الحبّ الكبير حقّا، هو ذلك الحبّ المنبثق من معرفة كبرى بالشّيء المحبوب فإذا لم تكن عارفا بمن تحبّ، فلن تكنّ له إلاّ قدرا ضئيلا من الحبّ أو قد لا تحبّه على الإطلاق، وإذا أحببته فسيكون هذا الحبّ راجعا إلى خير ما تنتظره منه، لا لما به من شمائل وفضائل وأوصاف. والحبّ على هذا النّحو الأخير، يشبه حبّ الكلب الذي يهزّ ذيله، ويقيم احتفالا

1 ليوناردو دافنشي، **نظرية التّصوير**، ترجمة وتقديم عادل السيوى، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 1995، ص 75.

صاخبا ويشبّ على عقبيه ويثب نحو الرّجل الذي يعطيه قطعة من العظم، بينما إذا أدرك شمائل هذا الرّجل وصفاته الحميدة، لزاد حبّه له، وخاصّة عندما تكون هذه الأوصاف متّسقة مع ما يرمى إليه من مقاصد". (فقرة 74). كذلك يجرى عليه الأمر تقريبا مع المصوّر الذي ينبغي أن يمتلك معرفة بنفسه وباختلافه تبعا لذلك عن الأشكال التي يصوّرها حتى لا تأتى الشّخوص على هيئته هو فتفتقد إلى ما يفتقده. يقول "دي فنشي" مخاطبا المصوّر الشابّ: "واعلم أنّ المصوّر يجب أن يصارع تلك النّزوة صراعا عاتيا. وهذا لأنّها نزوة تؤدّي إلى الإخفاق والتقصير، تولد مع الوعي نفسه لأنّ الرّوح هي سيّدة الجسد. وهي الوعي نفسه ولدى هذه الرّوح رغبة دائمة في التمتّع بالأعمال المشابهة لما تفعله هي بجسدها. ولهذا السّبب أيضا لا تجد امرأة مهما كان قبحها دون عاشق ما يهواها، إلاّ إذا كانت على درجة كبيرة من البشاعة". (فقرة 106).

من الواضح أنّ "ليوناردو" يشارك الفلاسفة موقفهم من الجسد. فهو مثلهم يصادر على أنّ الجسد هو ما **يمنع من الإدراك ومع ذلك، فهو ما لا إدراك إلاّ به.** و"ليوناردو" هو مثل الفلاسفة يسلّم بأنّ الجسد لا يتخلّص من إبهامه وغموضه إلاّ إذا أصبح عينا مُبْصِرة. إذ العين وحدها تستطيع أن تبلغ كنه الأشياء. وحتّى عندما يتحجّب ذلك الكنه وراء مظاهر مخادعة، كما هو الشّأن مع الإنسان، فإنّ قدرة العين على ترصّد الشّيء في كلّ أوضاعه التي يألم وينفعل خلالها بكلّ ظواهر الوجود تسمح لها أن تقتنص كنهه من خلال ترصّد أسلوبها في الانعطاء للمرئية وفي الاستجابة للمثيرات. وعلى هذا النّحو ينجح التّصوير في تخليص الكنه ممّا سيسمّيه "مرلو-بونتي"، بعد ذلك، بـ"ليل الهويّة" (La nuit de l'identité)، وهو وضع موسوم بالفظاظة (Grossier) إذ يحجب خلاله المرئيّ مرئيّا آخر. على أنّه لا ينبغي الغفلة عن خاصّية هذا الإنقاذ من ليل الهويّة، من بهيميّة الجزئيّ الذي يُحِلُّ نفسه محلّ الكلّي. إذ النّهج الذي يواصله "ليوناردو" هو ذاته الذي استهلّه اليونان واختلفوا به عن المصريّين. ومعلوم أنّ المصريّين كانوا ينقذون العرضيّ بردّه للماهية ولذلك اتّسمت رسومهم بنموذجيّة النُّصْبات التي تعطيها للمرئيّة وبتفضيلها للمسافة القريبة وللرّؤية الحميمة الملازمة لها. أمّا مع اليونان فقد تمّ اعتماد اختيار الواقعيّة البصريّة، أي الاختيار الذي يطلب المعنى مع المحافظة على المباشر. ولذلك استخدم اليونان المنظور الهندسيّ لا فقط من أجل إنقاذ الظّواهر من التشظّي بإخضاعها لزاوية نظر مُجْمِلة، كما هو الشّأن مع كلّ أصناف المنظور المعتمدة من طرف مختلف الثّقافات، بل أضيفت لهذه المهمّة الأولى مهمّة ثانية، وهي المحافظة على انفصالية العرضيّ بالقدر الذي لا يعرّضه للتّيه (L'errance)، فكانت، تبعا لذلك، غاية المنظور الهندسيّ إنقاذ العرضيّ وذلك باستيعاب فوضى الانحرافات البصريّة على مستوى مرئيّة الأشكال وردّها إلى مجرّد انحرافات موضعيّة وبالقياس إلى نقطة هروب واحدة. هكذا يسمح المنظور بخلق آن تأليفيّ يصبح بمقتضاه أُكمولة (Une totalité) ويتحوّل ضمنها الانحراف البصريّ مقدارا يخضع للتّناسب والتّناسب العكسيّ مع أطوال الأضلاع والبعد عن نقطة الهروب. من الطّبيعي إذن أن تترافق نشأة المنظور الهندسيّ مع اختراع التّشخيصيّة. وبفضل هذا الاختراع استكمل الرّسم هويّته كممارسة نظريّة تعالج الحقيقة وتنتجها. والواقع أنّ الإغريق أنقذوا العرضيّ مرّتين. "بانوفسكي" حدّثنا عن هذا الإنقاذ وقد أخذ صيغة الإدماج ضمن وحدة مكانية تخلّصها من تصوّر شعبّي يدرك الأشياء إدراكا ذوقيّا. أمّا الإنقاذ الثّاني فمداره التّباين من التّصوّر المصريّ الذي يجرّد العرضيّة من كلّ صلاحية ما عدا تلك التي يحصل عليها عند انخراطه ضمن نسق الماهيات المطلقة. لذلك قام الإغريق بتحرير المكعّب من الرّفد الهرميّ وذلك بتعيين تعدّد السّطوح واخترعوا منظورا هندسيّا يسمح بإنشباك الضّوء مع الظلّ والمقعّر مع النّاتئ. هكذا تمّ إنشاء مجال البصريّات. وهو مجال لا يمكن ضمنه إبصار موضوع ما إلاّ على مبعدة منه ومن خلال رؤية غير جبهية (على عكس الرّسم المصريّ الذي كان يرسم النّظرة القريبة والحميمة).

بيّن كيف أنّ المنظور سيمثّل الوسيلة النّظريّة التي ستسمح بمفصلة علاقات المكانية، من حيث هي اللامرئيّ الذي ينتج المرئيّة، وبين الأشياء التي تعمر وتؤثّث مجال البصريّ. فعلى قاعدة المنظور الهندسيّ، يجزم "دولوز"، "أمكن للأشكال أن تنفصل عن الخلفيّة وأصبح لكلّ منهما سطحه: سطح أماميّ (Avant-plan) تشغله الأشكال وسطح خلفيّ هو مجال العمق. و تبعا لذلك يضطلع المنظور بمهمّة الرّبط بين السّطحين من ناحية وتوضيب السّطح الأماميّ من ناحية أخرى. وهو التّوضيب الذي بفضله أصبحت الأشياء لا تحجب بعضها بعضا إلاّ جزئيّا وأصبح الضّوء و الظلّ يغمران وينغّمان الفضاء كما كفّ الخطّ المحيط (Le contour) عن أن يكون تخما مشتركا يربط بين كلّ عناصر سطح اللّوحة ليصبح مفعول حركة التّعيّن الذاتيّ للعناصر، أي العلامة على الأولويّة العائدة للسّطح الأماميّ بالقياس للسّطح الخلفيّ. حاصل القول إنّ العرضيّ أصبح موضوع الرّسم الإغريقيّ ولكنّه طبعا لا يتناوله إلاّ ضمن توضيب بصريّ يجعله شيئا لا يفتقد للأساس (ظاهرة) أو "تجلّ" للماهية. غنّي عن القول إذن إنّ الرّسم اليونانيّ باشر العرضيّ من خلال قوانين إستطيقيّة لم يتلقّها من الخارج، وإنّما وضعها بنفسه. وباكتشافه لها أصبح الرّسم تشخيصيّا، أي أصبح، على نقيض الرّسم المصريّ الذي يقيم معارضة مطلقة بين القيم البصريّة والقيم اللمسيّة، يستند إلى قيم لسيّة ولكن من حيث هي مرتهنة بالبصر"[1].

على هذا النّحو قام الرّسم الإغريقيّ بإدخال المكانيّة في صميم الماهية وأصبحت الحقيقة تمثل ملمحا (Un aspect) يقيم، بفضل المنظور، علاقات امتداديّة مع الماهيات. كما أصبحت مساحة اللّوحة فضاء تقاطع بين الملامح التي لا تظهر إلاّ من خلال اختفاء مساحة اللّوحة ذاتها. وهو الاختفاء الذي يفصل بين الرّسم وكلّ أصناف الخبرات المطلقة ليصبح في المقابل حاصل تشابك المسافات وتباعدها. وهو علّة ارتباط اللّوحة بالحقيقة وتكاملها مع البيداغوجيا من حيث أنّها مساومة المسافات. و لم يفرد "بانوفسكي" لـ"ليوناردو دي فنشي" مكانا متميّزا بين أولئك الذين استغلّوا جيّدا قدرات المنظور على الأسلبة، إلاّ لإلحاحه أكثر من غيره على ضرورة تجنّب الرّسم من المسافات القريبة.[2] وهو ما يعنى أنّ "دي فنشي" كان على وعي برهان الفنّ: المطابقة بين الإستطيقيّ والرّمزيّ، وإن شئنا الدقّة نقول، تزويد الرّمزيّ ببداهته الإستطيقيّة، وذلك بالنجاح في المواءمة

1 Gilles Deleuze, Francis Bacon, ***Logique de la sensation***, La Vue et le Texte aux éditions de la différence, 4e éd., p 81.

من ناحيته، شدّد "بانوفسكي" على تعلّق الفنّ الكلاسيكيّ بالفرد وعلى صعوبة تدرّجه نحو فكرة الفضاء بوصفها التّجريد الذي يمكن أن يخضع التعدّد للمعالقة. في ذلك يقول:

" Dans l'Antiquité classique, l'art n'avait été qu'un pur art des corps, ne reconnaissant comme réalité artisti-que que ce qui possède une réalité, non seulement visible mais tangible ; cet art ne relia donc pas entre eux ses propres éléments singuliers [...] mais fit au contraire appel au mode tectonique ou plastique pour agréger ces éléments en groupes autonomes ; et même lorsque avec l'hellénisme cet art cesse de conférer une valeur esthétique au seul corps mû de l'intérieur pour devenir sensible à la grâce de la surface contemplée de l'exté-rieur, lorsque –chose très étroitement liée à la précédente- il fait place à la nature et qu'il admet la laideur ou la vulgarité picturales aux côtés de la beauté plastique, lorsque enfin, aux côtés des corps solides, il érige en réalité artistique la spatialité qui les environne et les relie, même alors, l'imagination de l'artiste continue à se fixer de si manière sur les choses singulières que l'espace n'est pas ressenti comme une réalité capable, tout à la fois de dominer et de résoudre l'opposition entre ce qui est corps et ce qui n'est pas corps, mais, en une certaine mesure, seulement comme quelque chose qui subsiste entre les corps, un résidu. » , Erwin Panofsky, ***La perspective comme forme symbolique***, Minuit, 1975, p 79

2 في الصفحة 47 من كتابه "المنظور بوصفه شكلا رمزيّا" يذكر لـ"دي فنشي" قوله التّالي :

« Si tu veux représenter une chose de près qui "produise le même effet que les objets naturels, alors il est im-possible que ta perspective n'ait pas l'air fausse, avec toutes les manifestations trompeuses et les proportions discordantes qu'on ne peut imaginer que dans une œuvre manquée, si l'œil de l'observateur ne se situe pas à la distance, à la hauteur et dans la direction que tu avais adoptées toi-même en faisant cette perspective. »

والمطابقة بين دالّ ذي طبيعة ذهنيةّ ودليل حسّي. هنا نفهم مرّة أخرى لِمَ يرفض "دي فنشي" المسافة القريبة، إذ هي تمنع عن الرّسم فضيلته الرّئيسيّة والتي بها يُهذب التّعاطف ويتجاوز بذلك التّعارض بين الملكات الإستطيقيّة والملكات النّظريّة، عنينا بالحديث قيمة التّناسب. ذلك أنّ استرسال الشّاعر في حماسة التّعاطف يجعل ملفوظ قصيده يستقلّ بنفسه ويصبح الدالّ والمدلول في آن واحد. في حين أنّ التزام الرسّام بالتّناسب سيسمح لكلّ أجزاء اللّوحة بالحصول على نفس القدر من عمل الانتباه، وبذلك تصبح اللّوحة ثانيا مبثوثة أحكاما (أي لا يهمل أي جزء من أجزاء اللّوحة) وتنتظم ثالثا العلاقات الرّابطة بين الطّول والعرض والعمق. ولعلّه لا يخلو هذا الأمر من علاقة بما أشار إليه "دي فنشي" حين قرّر أنّ علم المنظور ينقسم إلى أجزاء ثلاثة، يضمّ القسم الأوّل منها الملامح الخارجيّة و الحدود الخطّية للأجسام فقط، أمّا القسم الثّاني فيتعامل مع درجات الاختلاف اللّونيّ التي تحدث وفقا لمسافات ابتعاد الأجسام واقترابها من العين، ويتناول القسم الثّالث درجات الاختلاف في وضوح معالم الأجسام باختلاف المسافات. ونظرا لأهمّية الاختلاف وضرورة إخضاعه للتّناسب، شاهدنا "دي فنشي" ينصح المصوّر، على مستوى الفقرة 185 من النصّ أعلاه، بأن لا يستخدم خطوطا حادّة للوحاته، فهي من منظور إستطيقيّ تشطب التّعاطف وهي كذلك من زاوية نظريّة تنهك التّناسب لأنّها تنهك وحدة المكان. ذلك أنّ وحدة المكان هي المعادل الإستطيقيّ لما تتميّز به العين عن الأذن في أدائها لدورها الإدراكيّ. ففي حين تحتفظ الأذن بانطباعاتها داخل خيال صاحبها ولذلك، يقول "ليوناردو": "يوجد الشّعر داخل عقل الشّاعر أو فلنقل، داخل خياله"، فإنّ العين، والكلام دائما لـ"ليوناردو"، "تستقبل أشكال الموضوعات وتعطيها لمنطقة الانطباع، لكي تنتقل بعد ذلك إلى الحسّ المشترك" (الفقرة 11). هكذا نفهم كيف أنّ الرّسم الغربيّ لم ينشأ مغلولا للاجتماعيّ، حسب عبارة "هيغل"، إلاّ من حيث أنّه في بدايته كما في توقه للإكتمال ممارسة نظريّة، أي ممارسة تستند إلى ملكة الحكم. لا عجب إذن في ضرورة أن تتطابق في نظر "دي فنشي" عبقريّة المصوّر مع طبيعة المرآة. فإذا تذكّرنا أن المصادرة الأساسية التي تستند إليها ملكة الحكم التي يتوخّاها الرسم التّشخيصيّ مضمونها أنّ الماهية هي علاقة، فإنّه يصبح من السّهل حصر نجاعة أحكام ملكة الحكم المذكورة على الصّعيدين اللّذين سبق ذكرهما: التّناسب والتّجسيم. وفي الحالتين للمصوّر مصلحة في أن يحاكي المرآة ليوفّق في مسعاه. وبخصوص الحالة الأولى يكتب "ليوناردو" ما يلي: "يجب أن تكون عبقريّة المصوّر في طبيعتها على شاكلة المرآة، فالمرآة تتبدّل دوما وفقا لما تعكسه من أشياء، فتكتسي بألوان الشّيء المقابل لها وتمتلئ بالعديد من الصّور، بقدر تنوّع أشكال الأشياء التي تواجهها" (فقرة 53). أمّا بخصوص الحالة الثانية، أي القدرة على التّجسيم، يقول "ليوناردو": "إذا سعيتَ إلى الحكم على مدى تطابق ما صوّرته مع أصله الطّبيعي عليك بالإستعانة بمرآة، وانظر إلى الصّورة التي تعكسها لنفس الأشياء، وقارن بين الصّورة التي أنجزتها وصورة المرآة لتدرك مدى تطابق ما صوّرته مع الأصل ومع صورة المرآة ونقصد بالمرآة التي يمكن اعتبارها معلّما للمصوّر، المرآة المستوية، لأنّ صورة تلك الأخيرة تقترب إلى حدّ كبير مع لوحة المصوّر، ويرجع هذا التّشابه إلى أن كلتيهما سطح مستو، فاللّوحة رغم كونها سطحا مستويا، تصوّر أشكالا بارزة ومجسّمة، وهو نفس ما تفعله المرآة" (فقرة 402).

على أنّ هذا الدّور الذي أضافه "ليوناردو" إلى المرآة ما لبث أن تعاظم حجمه بعد تدخّل الصّناعة وبعد اختراع الصّفيحة الحسّاسة (La plaque sensible) وتطوير آلة التّصوير الفوتوغرافيّ. إذ حلّت المرآة محلّ العين حين أصبحت عدسة، وأصبح التّصوير مجرّد عمليّة تَغْيير غايته الوصول إلى مردود جيّد للأضواء من خلال عمليّات التّأطير (Cadrage) وتوظيف جيّد للمنظور. فالطّبيعة المرآوية (Spéculaire) للصّورة الفوتوغرافيّة هي تحديدا ما يبيّن قرب صلتها بالرّسم وبُعْدَ نفس الصّلة بالسّينما. في ذلك يقول (Roger Bellone) ما يلي:

"ولنترك وهم القواعد السّينمائيّة لأنّ الصّورة في الحقيقة ليست بالنّسبة إلى المصوّر كالكلمة بالنّسبة إلى الكلام، ولكنّها الفكرة كلّها. وبينما تعتمد الفكرة في الفِلم السّينمائيّ على تتابع الصّور، التي تتغيّر تركيبتها الخاصّة بدون توقّف نتيجة تحرّكات الموضوع والكاميرا، فإنّ هذه التّركيبة تسهم بشكل واسع في تجسيد الفكرة في التّصوير الفوتوغرافيّ. وهكذا فإنّ التّأطير، الضّوء، والألوان ليست مستعملة لوصف الموضوع فقط، ولكن لتعبّر عن فكرة، وتوصل رسالة وتنقل انفعالا. فبإمكان الصّورة إذن أن تحتوي على مضمون فنّي .. إذا كان لدى المصوّر حساسيّة الفنّان"[1]. في الصّفحة الموالية يمكن أن نقرأ كيف "أنّ عمليّة التّصوير هي بشكل أساسيّ عملية اختيار من بين العناصر التي تؤلّف الموضوع وتحيط به لخلق الصّورة التي نريدها. وهذه العناصر هي الخطوط، الأشكال، القيم (الألوان الرّمادية في الصّورة السّوداء والبيضاء)، الألوان، علاقات المساحات، والنّور (مع ظلاله)، وكلّ عنصر من هذه العناصر موجود في تشكيل الصّورة بفضل لعبة التّأطير. فاختيار محرقية العدسة وزاوية التقاط الصّورة يسمحان بتغيير الأهمّية والعلاقات بين العناصر. وفي ما عدا هذه الاختبارات، فليس هناك قانون يجب احترامه. وإذا كان هنالك قانون، يخرج التّصوير الفوتوغرافيّ من دائرة وسائل الخلق الفنّي" على أنّه بعد صفحات يضيف الكاتب قائلا: "التّجربة تبرهن أنّ المنظور، وليس العدسيّة، هو الذي يغيّر الشّكل: يكفي أن نصورّ الموضوع نفسه عن بعد 8 أمتار بـ 100 ملم ثمّ أن نكبّر 4 مرّات الصّورة لنلاحظ أنّ الصّورتين متطابقتان. وإذا كان صحيحاً أنّ عدسيّة التّصوير البعيد تعطي صوراً مع نسب صحيحة، ذلك أنّه بالنّسبة إلى وجه يغطّي كلّ الفيلم، فإنّها تسمح بالعمل من المسافة التي تؤمّن المنظور الأمثل. ولكن بالنّسبة إلى الصّورة النّصفية، من المفضّل استعمال الـ 50 أو الـ 55 ملم. وبالنّسبة إلى الأشكال الأخرى، فيجب أن نستعمل المسافات البؤرية الملائمة التي تعطي بدقّة زاوية الحقل نفسها" (ص 188) وهو ما يفهم منه تلك الحقيقة البسيطة التي مفادها أنّ آلة التّصوير الفوتوغرافيّ "بدّهت" نوعا ما المنظور الهندسيّ وجعلت منه في عداد قدرة الآلة على المسرحة الميكانيكيّة. وهو ما من شأنه أن يجعل في حكم الملغى كلام "دي فنشي" حين يقول: "علم المنظور هو الدّفة الموجهة وهو الزّمام القابض على التّصوير" (فقرة 497). فمع التّصوير الفوتوغرافيّ أصبحت الآلة نفسها هي القيّمة على احترام النّسب وما يطلبه المصوّر من تأثيرات أصبح داخلا في باب التّأويل التّصويريّ.

على أنّ ما طالب به "دي فنشي" من ضرورة رسم عقليّات الأشخاص، سيظلّ حتّى مع آلة التّصوير موكولا للمصوّر. وفعلا، بعد أن يذكّر "روجي بلّون" بأنّ تحقيق صورة مشابهة لا يرتبط فقط باختيار العدسيّة وزاوية التقاط الصّورة. فالحصول على نسب صحيحة للوجه، أمر مهمّ ولكنّه لا يكفي أبدًا للتّعبير عن طبع الشّخص، فهذا الأمر يوجب تعبيراً ما، وضعاً مميّزاً، الحال أنّه لا نستطيع أن نتحدّث فعليّاً عن صورة شخصيّة إن لم تُظهر لنا هذه الصّورة الإنسان من خلال وجهه"، ويضيف الكاتب قوله: "لكي نصل إلى هذا الهدف، لا يجوز لنا أن نكتفي بالتّقنية. فالاتّصال الإنسانيّ بين المصوّر والنّموذج، وتلاقي الأفكار بينهما، يلعبان دوراً حاسماً في تصرّف النّموذج واستعداده أن يبقى كما هو في الواقع. وبعد ذلك، هنالك مهارة المصوّر في اكتشاف أفضل التّعابير، العابرة غالباً، وأن يلتقطها في الوقت الملائم. ومن المسلّم به أنّنا لا نستطيع أن نعطي النّصائح في هذا المجال، كما لا نستطيع أن نعطيها في مجال استعمال المصوّر للنّموذج كي يعبّر عن فكرة ما، أو يخلق

1 روجي بلّون، فنّ التّصوير الفوتوغرافيّ، ترجمة مجموعة من الأساتذة، دار الحداثة، 1996، ص 122.

شخصيّةً، لأنّ النّتيجة مرتبطة في هذه الحالة بتصوّر المصوّر وبقدرته على التّعبير عن فكرة بواسطة الصّورة. وبما أنّ التّقنية توفّر إمكانات لا محدودة فمن المهمّ أن تتقن كلّ تفاصيلها"[1].

مبدئيًا، يتضمّن كلام "روجي بلّون" ما يذكّر بكلام لـ"دي فنشي" وارد في النصّ أعلاه. إذ ضمن وصيّته للمصوّر والواردة في الفقرة 185 من النصّ الوارد أعلاه، أكّد "دي فنشي" على وجوب أن تكون الحركات متّسقة مع الحالة الدّاخلية للأشخاص و على ضرورة توافق حركات الأعضاء مع الحالة العقليّة (الذهنية) للأشخاص. وإذا بدا المصوّر الفوتغرافيّ وكأنّه الوريث الشّرعيّ للرسّام التّشخيصيّ فذلك على اعتبار اشتراكهما في الهدف والوسائل. والهدف ها هنا هو بلوغ كنه الأشياء وأمّا الوسيلة فهي توظيف الملامح كأدوات تعبيريّة، أي ادّعاء القدرة على بلوغ بواطن الأشياء بدون اللّجوء إلى الحدس وعلى مجرّد أرضيّة المرئيّ. على هذا الأساس ميّز "ليوناردو" بين الرّسم والفلسفة، إذ اعتبر أنه "يتّسع الرّسم لتناول أسطح وأشكال وألوان كافّة الأشياء التي تخلقها الطبيعة، بينما تنفذ الفلسفة إلى داخل أجسام هذه الأشياء نفسها، حيث ترى أنّ خواصّ هذه الأشياء تكمن داخلها، ولذا لا يقنع الفيلسوف بما يقنع به المصوّر، ولا يكتفي بتلك الحقيقة التي يكتفي بها الرسّام". (فقرة 6)

وفعلا، هذا الوقوف عند أسطح الأشياء، والذي ستدفعه أولا آلة التّصوير الفوتوغرافيّ بعيدا، قبل أن يذهب إلى أقصى مدى مع استقلال المرآوي (La spéculaire) بنفسه، سوف يسبّب جملة من الإحباطات التي عبّر باكرا "بودلير" عن إحداها حين اعتبر أنّ الصّورة الفوتوغرافيّة ستدفع بالفنّ إلى هوان يجعله يقنع بالمرئيّ غرضا وحيدا لنشاطه[2]. ولقد تمثّلت أولى محاولات الالتفاف على ما سبّبته آلة التّصوير للنّظرة التّصويريّة التّحليليّة (Le dessin analytique) خاصّة، منذ أن صار المنظور وتعيير النّسب عملا آليّا، في التّشديد على ضرورة التّمييز بين الإستطيقيّ والجماليّ، وهو التّمييز الذي سبق إليه كانط قبل حتّى أن تطرح المشكلة. ولكن الصّورة الفوتوغرافيّة هي التي لفتت الانتباه إلى إمكان استقلال الفاعليّة الإستطيقيّة (أي إمكان توليد تماسك ينبثق من كلّ مشترك يشكّل وحده وحدة تأليف ما) عن الفاعليّة الفنّية (أيّ توليد دلالة عن طريق تشكيل وحدة تأليفيّة ما). وهو التّمييز الذي سيدشّن، قبل أن يعمّق انفصال ما سيسمّيه "جيرار جينيت" النّظام القصديّ والنّظام الإنتباهيّ (Attentionnel).

---

1 نفس المصدر: ص 189. كما يضيف مباشرة بعد ذلك قوله: "وفي الواقع، فإنّ تصرّفات المصوّر والنّموذج مرتبطة بالثّقة المتبادلة وبالاتّصال الموجود بينهما. فبالنّسبة إلى المصوّر، ينبغي له، كما يقول "أدمون ستيشن" (Edmond Steichen)، أن "يُظهر" النّموذج، وبالنّسبة إلى النّموذج، من المهمّ أن يفهم السّيرورة العقليّة لعمل المصوّر مُضيفاً إليها فكره ومشتركاً معه في خلق الصّورة. من الضّروريّ أن ينظر النّموذج إلى العدسيّة إذا كان القصد تصوير وجهه من الأمام، فهذا العمل يسمح، كما يقول المصوّر "دانيال مسكليه" (Daniel Masclet)، بـ« تحقيق الملامسة البصريّة إلى أبعد حدّ —هذه المداعبة بين نظرتين— عندما نشاهد الصّورة ». ففي هذا الوقت بالتّحديد يحصل حوار بين الشاهد، النّاظر، والصّورة المرئيّة، حوار بالنّظر هو التّالي: مَن ينظر؟ مَن الذي يقع عليه النّظر؟ وعينا الشّخص الذي في الصّورة تتبعان عينيِ النّاظر إليها ». صص 190–191.

2 يقول بودلير في هذا الغرض: «S'il est permis à la photographie de suppléer l'art dans quelques-unes de ses fonctions, elle l'aura bientôt supplanté ou corrompu tout à fait, grâce à l'alliance naturelle qu'elle trouvera dans la sottise de la multitude. Il faut qu'elle rentre dans son véritable devoir, qui est d'être la servante des sciences et des arts, mais la très-humble servante, comme l'imprimerie et la sténographie, qui n'ont ni créé ni suppléé la littérature [...] Mais s'il lui est permis d'empiéter sur le domaine de l'impalpable et de l'imaginaire, sur tout ce qui ne vaut que parce que l'homme y ajoute de son âme, alors malheur à nous ! [...] De jour en jour l'art diminue le respect de lui-même, se prosterne devant la réalité extérieure, et le peintre devient de plus en plus enclin à peindre, non pas ce qu'il rêve, mais ce qu'il voit. »
Baudelaire, ***L'intégrale***, Seuil, 1968, p 396

Bain

La fesse s'est toujours beaucoup lavée. C'est certainement une de ses grandes préoccupations dans la vie. L'activité parut suffisamment intéressante pour que certain peintre comme Jacob Vanloo, dans son *coucher à l'italienne* (adapté du *Candaule et Gygès* de Jordaens), mais surtout les artistes de la seconde moitié du XIX^{e} siècle, nous offrent un vaste panorama de la fesse au bain. Comme si après avoir inventé l'inimité de la toilette (dès le début du XVIII^{e} siècle, époque à laquelle on découvrit l'usage du bidet et les ablutions locales), on n'avait trouvé rien de plus pressé que d'en dévoiler par effraction les curiosités. C'est ce qui explique sans doute qu'on taxa beaucoup de ces peintres de « voyeurs » et même franchement de « cochons », tant ils paraissaient se complaire dans l'exploration indiscrète de ce canton de la féminité. La fesse masculine, en revanche, ne s'est jamais beaucoup lavée, sinon chez Frédéric Bazille, Thomas Eakins ou récemment David Hockney, ce qui est une bizarrerie de l'histoire qui en a chagriné plus d'un.

Certes, la fesse avait déjà osé s'aventurer nue au milieu du jardin, mais l'argument mythologique ou biblique faisait oublier l'indécence. D'ailleurs, ces nymphes guettées par des faunes, ces Suzannes épiées par des vieillards, ces pelotons de Bethsabées surprises par des rois, ces escouades de Dianes observées par des Actéons se montraient vite effarouchées par les regards importuns. Bien sûr, ces craintes n'allaient pas jusqu'à les faire renoncer à la baignade, mais on les sentait suffisamment offusquées pour que l'épilogue reste moral. Pourquoi alors tant de complaisance chez la plupart des peintres ? c'est que peut-être, note Gilbert Lascault, le rêve masculin sur les femmes est en grande partie un rêve de liquidité. Du reste, elles ne sont pas toujours aussi alarmées qu'on voudrait croire. Voyez la *Diane au bain* (1515) de Clouet. La fesse est garnie, coquette et parfaitement à l'aise, en pleine forêt, au milieu des satyres qui s'amusent. Ou encore le *Tepidarium* (c'est-à-dire le Bain tiède), toujours de l'École de Fontainebleau : il est vrai que le regard intrus a disparu et que les fesses des femmes se prélassent entre elles. Ce qui, au passage, nous permet d'observer que la fesse qui a chaud est infiniment plus attractive que la fesse qui a froid, laquelle en se contractant paraît se refuser, jusqu'à en devenir concave. La fesse qui a chaud, elle, peut librement se donner et se gonfler comme une éponge.

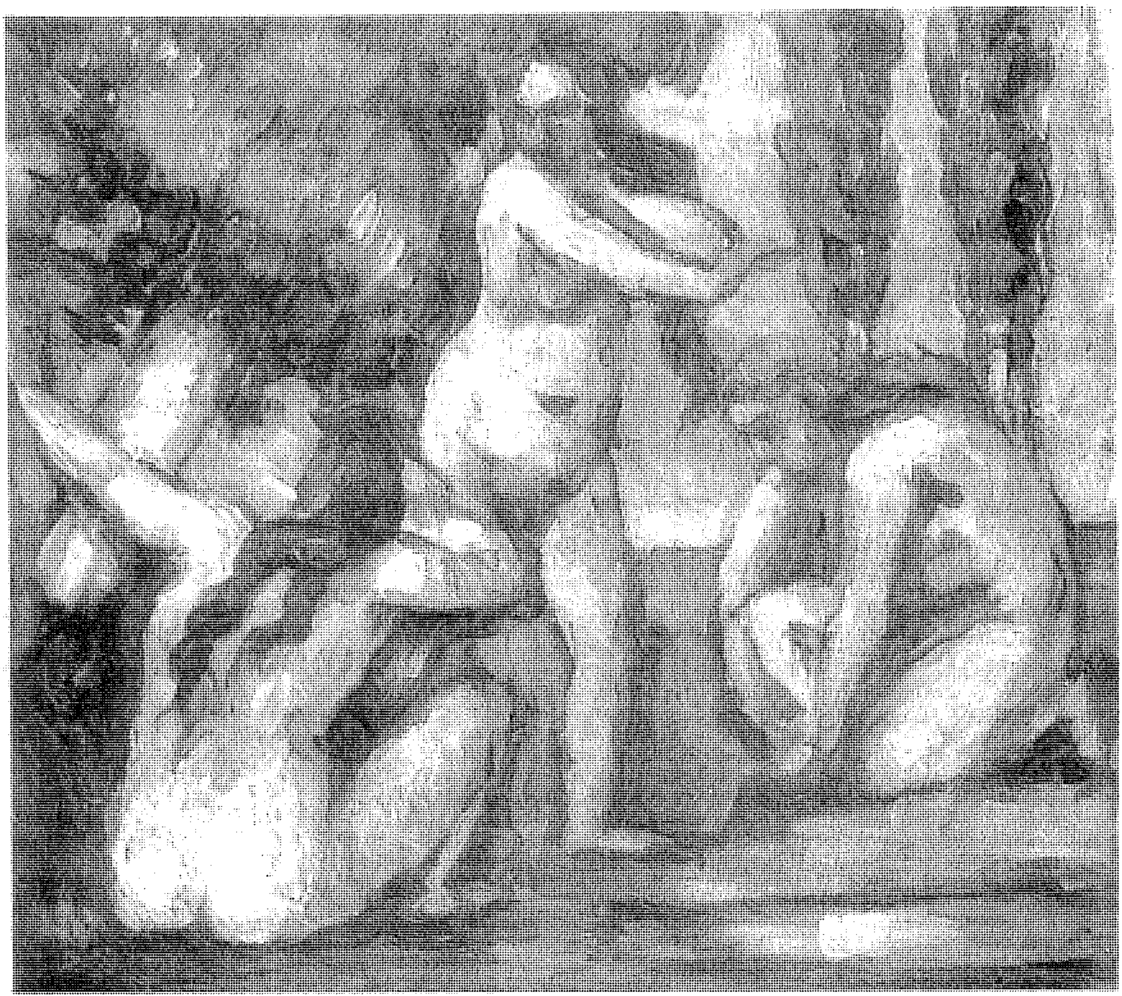
Renoir disait : « La femme nue sortira de la mer ou de son lit : elle s'appellera Vénus on Nini, on n'inventera rien de mieux. » C'est à peu de chose près la distinction de Platon, dans *le Banquet*, qui expliquait qu'il n'y a que deux sortes de Vénus, la Céleste et la Vulgaire. Ce qui, il faut bien l'avouer, n'est pas toujours aisément repérable. Degas, par exemple, a le chic pour surprendre des jolies fesses dans l'intimité de la salle de bains, avec un naturel désarmant. On a l'impression qu'il est monté sur une chaise ou qu'il s'est couché sous une table pour caresser dans le meilleur sens toutes ces rondeurs en vue de créer d'extraordinaires champs de courbes. « Je les montre sans coquetterie, disait-il, à l'état de bêtes qui se nettoient. » Que font-elle précisément ? Eh bien, elles se grattent l'orteil, elles se brossent, se peignent, s'accroupissent, s'essuient une fois, deux fois, autour des reins, dans le cou, un peu partout, et puis elles recommencent. La fesse qui se lave par un œil aux aguets. Elle n'est là pour personne. Ce qui est dommage. Car on aimerait la voir un peu s'attarder ou s'attendrir. Mais non. Elle ne se montre pas dans son plus bel état, ni dans son meilleur moment, mais elle s'en fiche bien. Car la fesse de la Vénus populaire n'a pas de temps à perdre. « Un tableau, disait Bonnard, est un tout petit monde qui doit se suffire. » Effectivement. Car la fesse de Bonnard, elle, se sait aimée. Ce qui fait toute la différence. Troublante à force d'être paisible, elle irradie la chambre de sa grâce nonchalante. Manifestement, ce n'est pas la fesse d'une prostituée qui a posé pour lui un jour de dèche, c'est la fesse de Marthe. Sa femme. Une fesse sans histoire, douce et discrète, comme dans ce *Nu au miroir* de 1933. Marthe a la fesse rayonnante, mais l'esprit ailleurs, car elle passe son temps à se

regarder dans la glace. Pourquoi une telle inquiétude ? Quel pressentiment ? La fesse, en tout cas, se condense dans de chauds coloris de terre cuite, elle palpite, crépite et ruisselle comme une pluie de grains de grenade. Voilà bien les choses : le visage se désagrège et la fesse rit.

Il est évident que la fesse de Courbet n'est pas une fesse de nymphe. Courbet est une force de la nature, un homme de plein air, ses femmes s'en ressentent. On l'a traité d'un peu tout, ce pauvre Courbet. « Chef de file de l'école du laid », « peintre de l'ignoble » ou (comme le dit Zola) « faiseur de chair ». Courbet, en fait, voulait « encanailler » le nu. Et son nu préféré, c'est celui de la solide campagnarde, à la fesse encore jeune mais potelée, rustaude et plissée, comme dans *les Baigneuses* (1853). Ces jeunes filles se laissent aller au plaisir d'être ensemble, envahies de lumière sur leur chair trop blanche, et d'extase elles en ferment les yeux. Cette étrange lumière dans l'ombre caverneuse a même quelque chose de satanique. L'impératrice Eugénie, visitant le Salon de 1853, ne s'y est pas trompée. D'abord frappée par les proportions que Rosa Bonheur avait données aux croupes de ses cheveux, il fallut lui expliquer qu'il s'agissait de solides percherons et non de coursiers élancés, comme ceux de l'écurie impériale. Arrivant *les Baigneuses*, Eugénie avisa celle qui passe sa chemise en montrant les fesse et demanda en souriant si c'était aussi une percheronne. Napoléon III, ravi de la saillie, en profita dit-on pour cravacher cette croupe somptueusement plébéienne. Mérimée, plus méchant, prétendit qu'elle serait particulièrement prisée en Nouvelle-Zélande, où l'on apprécie les formes humaines eu égard à la quantité de chair qu'elles peuvent fournir pour un festin cannibale. Ce qui ne contraria pas outre mesure Courbet, qui récidiva en 1868 avec *la Source*. Quel fessier ! Extraordinairement compact, serré et clos. La raie est à peine marquée et la chair toujours aussi lumineuse. Cette jeune personne, qui vient juste de se déshabiller, présente à peu près dans l'arrière-train ce qu'on peut espérer de la configuration du chou-fleur. On ne sait si cela tient du prodige ou de la monstruosité. Au moins dix centimètres de trop (dans le sens de la hauteur), ce qui est beaucoup pour une fesse. Kenneth Clark parle du « débordement d'un appétit colossal », en précisant : « L'indifférence bovine des femmes de Courbet leur confère une sorte de noblesse antique.»

Quant à la fesse de Renoir, qu'on voudrait croire céleste, elle est reconnaissable entre mille : elle est grasse, c'est vrai, disons grassouillette, mais elle est loin de ressembler aux fesses grimaceuses de Rubens. « Leur peau, dit Clark, épouse étroitement la forme du corps comme la robe d'un animal. » Renoir aime à placer ses chères petites gourdes, comme il dit, devant la Méditerranée. Elles se sèchent, s'éclaboussent entre elles, montrent leurs fesses, mais elles ne semblent pas du tout gênées. Au contraire, on dirait plutôt qu'elles dansent. Elles font des singeries, jouent avec leurs cheveux, leurs doigts de pieds, elles ne pensent à rien, elles ont tout simplement un bonheur animal à gesticuler dans la chaleur d'un après-midi d'été. Elles ne se baignent pas dans l'eau, mais dans la lumière. Elles sont aussi beaucoup plus rieuses et gamines que les baigneuses de Courbet et, heureusement pour elles, n'ont pas la fesse pyramide ou cylindrique des baigneuses de Cézanne. M^me^ Renoir se plaignait que, chez elles, les servantes fussent choisies parce que « leur peau accrochait bien la lumière ». C'est certainement un motif légitime de récrimination, mais convenons que la fesse domestique peut avoir du bon. Résumons : de 1850 à 1941, grosso modo, la fesse se lave. On croirait même que c'est à peu près son seul souci. Après quoi, on estima sans doute que c'était chose faite et qu'il n'était pas nécessaire de s'obstiner. La fesse retourna donc au lit, qui paraît bien avoir été depuis toujours sa véritable destinée.

JEAN-LUC HENNING, ***Brève histoire des fesses***, Zulma, 1995, pp 21-25.



« Peindre des nus dans la nature, ce n'est tout même pas qu'une préoccupation plastique, c'est surtout tenter de donner forme à l'image fantasmatique d'un monde sans péché. »

*GILLES PLAZY, **Cézanne ou la peinture absolue,***
Liana levi, 1988 , p. 99.

حاشيــــة

الأرداف هي العري مضادًا. فمنذ الإغريق كان الجسد العاري يمثّل تكريسا لنموذج الكمال والجمال. وامتياز العري ها هنا، لا فقط في انعطائه للمرئيّة، بدلا من التحجّب والتقنّع اللّذين تعوّد الإغريق منذ إنجازهم لحداثتهم الأولى، على الارتياب فيهما وفي من يدّعي وصلاً بهما، بل يمتاز الجسد العاري كذلك بتأليفه النّاجح بين الأعداد والنّسب من جهة، وبين ألق البشرة الإنسانيّة ونعومتها من جهة ثانية. هكذا تطابقت، منذ الإغريق الحقيقة مع العاري واعتبر "سحريّا" و"مشبوها" كلّ ما تعارضت اعتباراته مع مقتضيات العري. ولقد كان "أفلاطون" أوّل من ربط المعرفة بالإبانة (La monstration) ولذلك اعتبر أنّ الجميل هو ما يظهر بأكثر مرئيّة. لا عجب والحال هذه، أن يتمّ تفضيل الرسّام على الشّاعر، بل جرت العادة على تفضيل الرسّام حتّى على الحاكم. والوقائع والرّوايات في هذا الباب أوسع من أن تُحصر في مثل هذا المقام. نذكر منها لماما رواية (Pline) لحكاية الرسّام (Apelle) حين كلّفه إسكندر المقدوني بإنجاز رسم عار لأجمل خليلة لديه وقد كان اسمها (Campaspe). وحدث أنّه خلال المدّة التي أنجز الرسّام فيها عمله أن أغرم بنموذجه وأحبّ خليلة الحاكم التي بدورها أحبّته. وحين لاحظ الحاكم ذلك لم يتردّد في التخلّي له عنها. وهو ما اعتبره مؤرخو الفنّ إقرارا من المجتمع بحقّ احتكار الرسّام لجدارة مجاورة الجمال ومعايشته. وهو ما تؤيّده أخبار أخرى تروي وقائع ترشح بنفس التّبجيل للرسّام،مثل تلك التي تروي كيف أنّ "شارل لوكان" طأطأ ليمدّ مرقش الرسّام "تيسيان" عندما سقط من يد الأخير، أو ما يروى من ملازمة الملك "فرانسوا الأوّل" لـ"ليوناردو دي فنشي" وهو على فراش الموت وذلك حتّى لفظه لأنفاسه ..الخ. ولكن لماذا هذا الرّبط بين الرّسم وبين العري؟

لا بدّ من التّدقيق في هذا الصّدد أنّه إذا استندت سطوة الرسّام إلى قدرته على رسم العاري فذلك لأنّ هذا الأخير هو نموذج. وامتيازه كنموذج لا يرتهن فحسب بنجاحه في الملاءمة بين الأعداد وبين الجسم الحيّ، بل وأساسا بنجاحه في سحب تلك الملاءمة على الصّور الأسطوريّة وعلى القوى الإلهيّة. حتّى لكأنّ الرسّام، بإنجازه لرسم عار يقوم بالفصل ضمن القوى الأسطوريّة، بين ما تشتمل عليه من كمال وما يخالط ذلك الكمال —إن صحّ القول— من تخريف. فبفضل الرسّامين قامت اليونان بأنسنة آلهتها دون أن تخفضهم إلى مستوى بشريّ صرف. بالإمكان القول، بشيء من التّجاوز، إنّ الرسّام نموذج من يحوّل "الدّيمون" إلى "تيوس"، منجزا بذلك نموذج التّحوّل من قوة تقبّلية صرفة إلى إيجابيّة، أي إلى فاعليّة ذكيّة. ويحسن ها هنا أن نذكر، على إثر "برغسون"، أنّ الذكاء بالمعنى الواسع هو قدرة على المسرحة، ومنه تسمية أفلاطون للحقيقة "أليتيا" أي اللاّمستتر والعاري[1]. ولئن مثّل العصر الوسيط فترة رفض للعاري، فإنّه منذ القرن الثالث عشر وانبلاج الفترة الغوطية استعاد نموذج

---

1 عن الذكاء يقول برغسون: "بالمعنى الأوسع للكلمة، يبدو أنّنا نسمّي "ذكاء" نوعا من الكيفيّة الدراماتيكيّة في التّفكير. فبدلا من معالجة الإنسان أفكاره كرموز حياديّة، يراها الرّجل الذكيّ ويسمعها، ويجعلها تتحاور فيما بينها وكأنّها أشخاص. فهو يضعها على المسرح، ويضع نفسه أيضا، ولو قليلا، على المسرح. فالشّعب الذكيّ هو شعب معجب بالمسرح. في الرّجل الذكيّ شيء من الشّاعر، كما يوجد في القارئ الجيّد بداية ممثّل كوميديّ". هنري برغسون، الضحك، مصدر مذكور، ص 72. وفي كلام برغسون عن المسرحة ما يدلّ على عضويّة علاقة الرّسم بالذكاء، بما أنّ الأخير هو مسرحة صرفة، وذلك باعتبار أنّ علاقته ألصق بالعلامات التشكيليّة من المسرح، وباعتبار أنّه أبعد من المسرح عن العلامات اللّغوية. لو تكلّمنا مثل "ليوناردو دي فنشي" لقلنا إنّ الرّسم أقدر من المسرح على التّجسيم.

العاري صدارته معزّزا في ذلك، فيما بعد، بتنامي الحسّ الفرديّ أيّام النّهضة وما تلاها من الرّهانات الجماليّة. كيف إذن يمكن للأرداف أن تضادّ العاري؟

الواقع أنّ هذا الدّحض للعاري عن طريق الأرداف قد استهلّته، كما يذكر ذلك "جورج باتاي" في كتابه "دموع إيروس"، العصور الوسطى. ونعتقد، من جهتنا أنّه يمكن إجمال الدّلالة التي أضافتها العصور الوسطى للأرداف من أجل مراجعة حقيقة العاري بذكرنا لقولة لـ"أرتو" تتطابق مع الدّلالة المذكورة اختلافيًا (En contre-point). وتقول جملة "أرتو"« L'anus est terreur ». كذلك خلال العصور الوسطى كانت الأرداف "وقود" جهنّم الرّئيسيّ. وهو ما يعني أوّلا وقبل كل شيء بالمسافة التي تحدثها الأرداف بالقياس إلى تلك الفخامة (Le pathos) التي رافقت العاري منذ نشأته اليونانيّة. فما سبب هذا الرعب الملازم للأرداف؟

لا بدّ أوّلا التّذكير بأنّ وجاهة وصدارة نموذج العاري تفسّر بتعاطيه لقدرة التفضية (La spatialisation) على نحو يعطي الكلّي للمرئيّة فيسمح بذلك للمرء بنوع من المصالحة بين ما يسكنه من قوى "غريبة ومناوئة" وما يمثّله الكلّي من معياريّة. أي أنه إذا كانت فضيلة العاري كنموذج تأتيه من اعتداله، فذلك لأنّه بفضل ذلك الاعتدال ينجح في أن يعقد ظفيرة تعطف الحميميّ المفرط في حميميّته على المعياريّ وعلى المتواضع عليه. هكذا يبدو العري أظهر مفعول من مفاعيل المعالقة (La mise en relation) وما تولّده من تناسب يجعل من الحياة الإجتماعيّة سعادة موصولة وذلك عبر إيلاء أولويّة مطلقة للحواسّ المشتركة على الحواسّ الخاصّة. وهو ما يؤكّد أن اعتماد نموذج العاري هو خير معبّر عن ارتباط كلّ حداثة بالدّنْيَنَة. وهي الدَّنْيَنَة التي قاومتها العصور الوسطى. وقد وجدت، كما ذكرنا في الأرداف مادّة لبلورة مقاومتها. ذلك أنّ الأرداف هي بعيدة جدًا عن أن تكون عضوا حميما، بل كأنّها في غيبة عن نفسها وعن غيرها. أي أنّه في وقت يشخص نموذج العاري الاستيقاظ، فإنّ الأرداف تجسّد السّبات الإستطيقيّ وتتنكّب طريقا معاكسا للطّريق الذي يسلكه المعنيّ ليستقيم، وهو طريق يتّجه من الإنسانيّة نحو الحيوانيّة. ولذلك كانت الأرداف التي يرسمها (Degas) ، كما ورد في النصّ أعلاه، لا مبالية وكانت المستحمّات التي رسمهنّ ينظّفن أبدانهنّ كالحيوانات. ولا يدلّ الأسف الذي أبداه كاتب النصّ حيال اللاّمبالاة الموسومة بها الأرداف إلاّ على مدى انخراطه في إيديولوجيّة الدّنْيَنَة التي لم ينشأ الرّسم المعاصر إلاّ من خلال حركة مراجعة قام بها لمسلّمات الإيديولوجيّة المذكورة. وما يعنينا ها هنا أكثر هو موقفه من الأرداف وعلاقتها بالعاري. ذلك أنّ مفاد أسفه، في آخر التّحليل، هو أسف لأنّ الأرداف كانت تشبه نفسها أكثر من شبهها لنموذج العاري. ومنه احتفاؤه بعملية غسل الأرداف وإقرارها حتّى عندما شملت العمليّة الأرداف الذكوريّة. إذ بهذا الصّنيع تبدو الأرداف وكأنّها تحاول أن تنسج على منوال العاري وتذعن لاقتضاءات خزلة ظواهريّة (Réduction phénoménologue) كالتي يذعن لها العاري وتقوم منه مقام شرط الإمكان. إذ من المعلوم أنّ العري خارج دائرة إشعاع النّموذج (ركح، متحف، مكان عبادة ...) هو رجس ودنس يريبك من يأتي الفعل ويريبك كذلك من يشهده. وإذا كان هذا حال أعضاء لها على الأقلّ ملامحها التي يمكن أن تسند حدًا أدنى من علاقات التّعارف، فما بالك بأرداف ليس لها، في حدّ ذاتها، سيمياء مفردة. وفعلا، لن نجانب الصّواب حين نقول إنّ الأرداف هي مزاج محض، وفي ذلك ما يلقي الضّوء على سبب الرّعب الذي ربط "أرتو" بينه وبين الأرداف. ولذلك فإنّ الأسف الذي أبداه كاتب النصّ، إنّما هو يصدر عن موقف يعتبر كلّ ما لا يخضع لمبدأ الإفراد هو جموح وخروج عن ضرورات المثول حيال ملَكة الحكم. فمن وجهة نظره، وهي وجهة نظر كلاسيكيّة،

أن تواصل الأرداف لامبالية فمعناه إصرارها أن تواصل أردافا داجنة (Domestique). وهو حتّى وإن اعترف لهذه الأرداف ببعض فضل، فبالقدر الذي تنجح فيه في التقاط الضّوء وبثّه معكوسا. ذلك أنّ هدف الرّسوم من وراء رسمها للأرداف كما عيّنها كاتب النصّ هو تطهيرها بالضّوء وتحويلها إلى واقعة ضوئيّة وذلك كتوطئة لمجانستها مع ما سواها من أشياء العالم وتمهيدا لشطب مزاجها قبل شطب تجوهرها الحسّي في الجسد وفي العالم.

مجمل القول، إنّ كاتب النصّ يواصل الموقف الأفلاطونيّ الذي يواجه واقعة لا تماثل الإستطيقيّ والاجتماعيّ بخفض الإستطيقيّ وتحويله إلى واقعة إستطيقيّة متعالية تشهد على برّانية العالم. وما يزيد في تعقيد الأمر أنّ الغرب لم يكتف بمثل هذا الموقف لنفسه، بل راح يفرضه عنوة على غيره من الثقافات. وهو الأمر الذي عبّر عنه ستراوس بقوله: "نحن نعلم، منذ ديكارت، أنّ أصالة الحضارة الغربيّة تكمن أساسا في منهج تجعله طبيعته الفكريّة غير صالح لتوليد حضارات أخرى من لحم ودم. ولكنّه يستطيع أن يفرض صيغته على هذه الحضارات ويرغمها على أن تصبح مماثلة لحضارتنا". والنصّ عيّنة من موقف لا يقيم صلة مع الطّبيعة إلاّ بشرط تحويلها إلى مشهد. والحاصل اليوم، في حضارة العولمة، أنّ الطّبيعة قد أصبحت الآن مجرّد مشهد بعد أن كانت مع اليونان مجهلا. وفي الحالتين يجد الإنسان نفسه مقطوع الصّلة بالطّبيعة وهو الأمر الذي حاول الفنّانون المعاصرون أن يضعوا له حدّا خاصّة بعد أن أخذت المعايرة الاقتصاديّة (عبر عالميّة الصّور الدّعائية). والأرداف، من حيث هي العري مضادّا فإنّها كذلك المشهد وقد فات عليه الأجل (Forclos) إذ بحكم أنّ نمط حضور الأرداف لا ينفصل عن قيمتي الأكثر والأقلّ،فإنّ تحيينها يتميّز بأنه ليس متحيّنا. ومن شأن فوات الأجل المذكور أن يجعل من المجال الإستطيقيّ للفنّ شبيها للأرداف، أي مجرّد بؤرة حضور صرف، ومصنع للقوى القابلة للمقلوبيّة والمستعدّة لأن تكون كلّ شيء. ولذلك دأب الفنّانون، منذ الإنطباعيّة وإلى يوم النّاس هذا، ينوّعون ويعدّدون الوسائل والطّرائق التي تحاول الانزياح عن سلطة الكونيّ والتّقاطع على النّقيض من ذلك مع المنقطع والمنفصل، وذلك من أجل استعادة خبرة الحضور الحسّي في العالم. لهذا الغرض تغيّر منصب اللّوحة ليتحوّل من مساحة مهيّأة لاستحضار المفهوم إلى مجرّد بؤرة حضور لها. ولعلّه لأمر كهذا أصبح اليوم الفنّ عموما والرّسم خصوصا مجرّد اعتلاج الغاية منه الإعلان عن حضور ما وصار الفنّان يزهد في التّعبير عن شيء ما بل أقصى ما يطلب هو أن ينجلي وأن ينوجد، ولأنّ الإنوجاد لا يتطابق مع المثول حيال ملكة الحكم فقد نزع أغلب الفنّانين المعاصرين عنهم كلّ مظاهر "وثنيّة الوعي" محاولين، بدلا عن ذلك، الفطنة لما يلازم صدمات الحوادث من أجل رسم ما يتلقّون منها رغما عن طابعها اللاّممتدّ واللاّزمنيّ. بكلام آخر صار الرّسّامون المعاصرون إلى محاولة بلورة بلاغة "اللاّتمام" والإلماح إلى ضرب من "المعرفة لا بشرط الإيجاب" وذلك على اعتبار أنّها وحدها القادرة على تجاوز التّعارض بين: أن نكون من جملة العالم/ أن نكون نقيض العالم. وفعلا، أليست بؤر الحضور هي ما يجمع كلّ أولئك الذين يخشون تبعات نجاح العقل الكونيّ في تحويل سورة الحياة إلى معرفة ثمّ إلى مصلحة! لنذكر في هذا السّياق شعار "كلفان كلاين": « Just be » (فقط أكون) أو شعار "نيومان": « The sublime is now » (ينقدر الجليل مع الحاضر)، بحيث يمكن القول بأنّ الفنّانين المعاصرين لم يريكوا الفنّ إلاّ من حيث أريكوا العقل بمواجهته قائلين: "إنّ الإحساس بالحين ليس متحيّنا"، وكذلك بقولهم: "إذا كانت اللّوحة تستحضر فعل الإحضار، فإنّ الكائن لا ينوهب إلاّ ضمن الآن والهُنا".

وفعلا، إذا كان الفنّ يرفض أن يكون مثل العلم "تنصيصًا" ويختار أن يكون "إلماحًا" فذلك إنّما لحرصه على إنهاك مقولة المفارقة دون نفيها أو شطبها مع ذلك. والغرض من هذا الإنهاك هو تجاوز التّعارض القائم بين الغياب الملازم للتّجوهر الحسّي كما تحيل عليه الأسطرة وبين الوجود في لا موضوع المميّز لكلّ مظاهر الإنّية ولكلّ مظاهر المفهوم، وهو ما يحكم عليهما بالاندراج ضمن سياق الممكن وبعداد الحسّي والحاليّ. إجمالاً يمكن القول إنّ الفنّ، وبرغم رفضه لكلّ صيغ الغيبوبة والانسحاق حيال الطّبيعة فإنّه يقاوم كذلك ميل العلم إلى الإذعان لاقتضاء الخزلة الظّواهريّة. وتجنّباً لجزالة القول الذي يضيق عنه المقام، سنكتفي في سبيل بلورة هذه الخاصّية الملازمة للفنّ بذكر مثال وحيد، عنينا بالحديث لوحة "جيورجيون" المعروف لدى الفرنسيّين باسم "تيسيان" والمعنونة بـ : "حفل في ضيعة ريفيّة" "كونسانر شومباتر".

حين رسمت اللّوحة المذكورة ونالت إعجاب الجميع وذلك لنجاحها في "تهذيب الأساطير اليونانيّة" وإعادة صياغة مضامينها بشكل ينجح في التّأليف بين التّصوّر العامّي للوجود وقتذاك، الموسوم بـ "وحدة الوجود" (Paganisme) وبين التّصوّر المسيحيّ للعالم. فاللّوحة اضطلعت بدور تربويّ قوامه تحويل منصب الطّبيعة من مرتبة "المجهل" إلى منزلة "النّصاب". وقد تمّ ذلك للرسّام حين حرّر الطّبيعة من جموح عنصر "الحالي" (L'actuel) نحو الانقسام والاستقلال بالتّالي عن كلّ صيغ "التّقديريّ" (Le virtuel). وهو الجموح الذي يمثّل لباب إغراء التّجوهر الحسّي من حيث هو إغراء اللاّهويّة واللاّمبالاة. على النّقيض من ذلك، نجحت اللّوحة في التّأليف بين "الحاليّ" وبين "التّقديريّ" أي بين الحضور الحسّي وبين نموذج موسوم بالمثالية والكمال المنحدرين عن التّناسب. وبفضل عمل الإبانة عن كمال النّموذج، أسدت اللّوحة درسا قوامه أنّ الممكن يقوم من الإنسان مقام طبيعة ثانية هي أنسب له من الطّبيعة الأولى إذ هي تطهّره من الجموح بأنواعه وتعالجه بفضيلة التّناسب . وفي نفس الوقت الذي تضطلع فيه اللّوحة بهذه الوظيفة التّربويّة، فإنّها تتعهّد أيضًا بمهمّة معرفيّة وأبستمولوجيّة. إذ هي تبلور على صعيد العياني المبدأ الذي يصدر عنه العلم القديم والذي يحدوه على الاعتقاد "بأنّه لا يعرف موضوعه معرفة كافية إلاّ عندما يتهيّأ له تسجيل لحظات ممتازة، يزعم أنّها جوهريّة. فهو ستاتيكيّ، لأنّه لا يحسب للزّمان حسابًا"[1] والتي يمثّل العاري المعادل البصريّ لها.

وحين قام بعد ذلك "ماني" بإعادة رسم لوحة "حفل في ضيعة ريفيّة" وأنجز بالتّالي لوحته "غذاء على العشب" فإنّه جوبه برفض حادّ من طرف العامّة والخاصّة. ولعلّنا نفهم أهمّ أسباب ردّ الفعل هذه حين نقرأ الكلام التّالي لـ "باتاي" عن اللّوحة المذكورة : "لقد كان الغرض من لوحة « غذاء على العشب » نفي لوحة «حفل في ضيعة ريفيّة». ومعلوم أنّ «جيرجيون» لم يضمّن لوحته مشهد نساء عاريات إلاّ على سبيل التّلاؤم مع مضمون الأمثولة الإغريقيّة. أمّا «ماني» فإنّه لم يحتفظ في لوحته إلاّ بالتيمة [...] بعد ذلك فإنّه لم يتردّد في تضمين لوحته عناصر من الحاضر وبالتّالي في نزع الطّابع الأسطوريّ عن كلّ من التيمة وعن خطاطتها. وهو بصنيعه هذا إنّما كان يهدف إلى نفي الماضي وبعث نظام مستحدث"[2]. بيّن إذن أنّ ما يصدم في لوحة «ماني» هو رغبتها في الانزياح عن كلّ صيغ الممكن والتّطلّع إلى حضور حسّي يمثّل ضمنه الحاضر الصّرف خاصّة وخميرة وجود مكتنز ومشبع وذلك بشكل يحرّره من كلّ أصناف الارتهان: الارتهان بالزّمن، الارتهان بالمرئيّة، والارتهان

---

1 الكلام لجيل دولوز، من كتابه "الصورة-الحركة"، مصدر مذكور، ص 10.

2 Georges Bataille, ***Manet***, Skira, 1994, p 61.

خاصّة بالخيال. على النّقيض من ذلك، ما يبهر في لوحات «ماني»، وكما لاحظ ذلك «غايتن بيك» بصوابية، هو اشتمالها على "ضرب من الحضور الصّرف للصّورة"[1].

هذا الحضور للصّورة هو التّعبير الإبداعيّ عن الثّورة العلميّة الحديثة. وهي الثّورة التي عبّر عنها "دولوز" أوجز قول وأبلغه حين قال: "لقد قامت الثّورة العلميّة الحديثة على إرجاع الحركة ليس إلى لحظات بارزة أو مفصّلة بل إلى أيّ لحظة من اللّحظات. وأوْلَتْ كلُّ لحظة من لحظات الحركة اهتماماً ما واحداً. وإذا ما سلّمنا بإعادة تأليف الحركة، فلا يتمّ إعادة تأليفها انطلاقا من عناصر صوريّة مارقة، "أوضاع"، ولكن انطلاقا من عناصر مادّية "مقاطع". وبدلاً من القيام بتركيب للحركة مدرَك بالعقل، حسب طريقة القدماء، فسيجري إخضاع هذه الحركة إلى تحليل مدرَك بالحسّ. وإذا كانت عديد الدّراسات قد أكّدت على دور "ماني" في التّمهيد لنشأة السّينما فذلك لأنّه الأوّل الذي حاول العبور من التّصوير بحصر المعنى إلى التّصوير الآنيّ.وبالتّوازي، في وقت كان فيه العلم الحديث لا ينفكّ يُحِلُّ التّعاقب الميكانيكيّ لكلّ اللّحظات محلّ النّظام الدّيالكيتيكيّ للصّور والأوضاع. وفعلا، فإنّ المتأمّل في لوحة "غذاء على العشب" يلاحظ أنّ المرأة العارية هي مجرّد لطخة، أي معطى غير موسوم وذلك لفرط تباين حضورها العاري مع الطابع الموسوم ثقافيًا والذي يميّز حضور الرّجال المجاورين لها. والطّابع اللاّموسوم ثقافيًا للمرأة العارية ضمن لوحة "ماني" من شأنه أن يراجع علاقة العاري بالنّقوش (Les inscriptions) . فإذا كان بالإمكان القول إنّ الوجه هو نموذج العري الكلاسيكيّ، فإنّه، منذ "مانى"، سينزاح العاري أكثر فأكثر عن قيم الوجه (الإنفصالية عبر توظيف قيم التميّز الفرديّ، والتّناسب ...الخ) ليتّصل شيئا فشيئا بقيم "الرّأس" (كمزيج بين الجسد والذهن، بين الأشكال والقوى). والأرداف يمكن أن تمثّل نقطة قصوى في هذا التّوجّه، بما أنّها تحيل على خبرة "المكان لا على التعيين" (L'espace quelconque) .

على أنّ اطّراد نجاح العلم المعاصر في مهمّة تجويد عمليّة رصد ميكانزمات التّعاقب الميكانيكيّ انتهي به، على حدّ عبارة "بول فيريليو" إلى التّورّط في "نقيضة منطقيّة". وفعلا، نجاح الآلات العلميّة في القبض على الزّمن كما هو في فعليّة تحقّقه حكم على الزّمن الواقعيّ، أي على الزّمن كما ينعطى لقدرة الإنسان على التّصوّر والإدراك، بأن يصبح مجرّد "خداع بصريّ" أو محض زيغ إدراكيّ (Anamorphose)، كذا افترقت إحداثيات السّرعة عن إحداثيات الحركة وبالتّالي صار البعد الحركيّ (السّينيطيقيّ) إلى تسفيه البعد الفيزيائيّ الطّبيعيّ للظّواهر. وطبعا لا يحدث ذلك دون إرباك مرتكزات العالم المرئيّ، وهو المجال الذي لم يكن ينعطى للمرئيّة إلاّ بفضل تعاضد ميل الظّواهر إلى التّسارع وكذلك إلى الاستعلان (L'annonce) وتحت ضغط اعتبارات استراتيجيّة وحربيّة، صيّر إلى وقف الدّراسة العلميّة على ميل الظّواهر إلى التّسارع وإسقاط الاهتمام بميلها إلى الاستعلان، وبذلك صار العلم إلى المدى في تطوير "الخزلة الظّواهريّة" التي استهلّ صياغتها منذ نشأتها الأولى على يد اليونان، وفعلا، يختزل علمنا الحاضر العالم إلى مجرّد معطيات ضوئيّة. ومعلوم أنّه إذا كانت الظّواهر تنحلّ إلى معدّلات للحركة فإنّ الضّوء هو مفعول السّرعة الصّائرة إلى التّسارع. ومعلوم أنّ التّحريك الذي تضطلع به المحرّكات من حيث هي وسائل تحويل السّرعة إلى تسارع يسمح دائما بتوفير مصدر ضوئيّ. وعموم هذه المصادر الضّوئيّة لكلّ المواقع الاجتماعية المعاصرة أحال "بلو فيريليو" على القول بأنّ الإنسانيّة آخذة في العبور من وضع الإقامة في اليوم الذي هو قطعة من الزّمن الفلكيّ إلى التّموضع في اليوم بوصفه مساحة ضوئيّة تمّتْ إضاءتها

---

[1] Gaëton Picon, ***1863 Naissance de la peinture moderne***, Gallimard, 1988, p 55.

بوسائل تقنية أمّا على صعيد الرّسم، فقد كان من أثر الهوس بتحيين المثول وبالقبض على الحاليّ الغفل من كلّ مضمر أن فقد الرّسم مصداقيّته لصالح آلة التّصوير الفوتوغرافيّ ولكن، وبدافع من نفس الهوس، آلت هذه الأخيرة بدورها إلى فقدان مصداقيّتها، إذ من فرط مراكمتها لبراهين الصّلاحيّة الواقعيّة انتهى الأمر بآلة التّصوير إلى فقدان حقّ احتكار القدرة على اصطناع الصّور بما أنّ الأخيرة تطوّرت بحيث أصبحت بلا سيمياء. ذلك أنّ التّصوير أصبح تصويراً أداتيّا (Instrumental) (صور طبّية، فلكيّة، استراتيجيّة، عسكريّة) وبالتّالي أصبح التّصوير عابرا للمرئيّ (Transvisuel)، وأصبح لا قبل للواقع بأن يكون نفسه إلاّ عبر اختلافه..

على أنّ ما أرهب "بول فيريليو" بدا وكأنّه سبب سعادة رسّام مثل "جاكي" (Jaquet) وآية ذلك اشتغاله على الصّورة الفوتوغرافيّة للّوحة "غذاء على العشب" لـ "ماني". وفعلا، قام "جاكي"، سنة 1964 بالتّصرّف في الصّورة المذكورة تمطيطاً وتحويراً جزئيّاً (وبأسلوب يذكر بـ "التّنقيطيّة") ممّا جعل الصّورة تتقلّب عينها وفق صيغ مختلفة: ارتخاء علاقات الإضافة، غشيتها الضّبابيّة، تلاشي الألوان والفصل بينها وبين تخوم الأشكال... ورغم استخراجه لخمس وتسعين نسخة من الصّورة المحوّرة، فإنّ "جاكي" كان يهدف إلى التّدليل على أنّ مضاء قدرة الصّورة الفوتوغرافيّة على التّناسخ غير كافية لإنقاذ منصب المشاهد ونصبته من الانهيار، كيف لا، ومجال المرئيّ، الذي تفخر آلة التّصوير الفوتوغرافيّ بالقبض عليه أحال على طهرانية ضوئيّة أصبح بفعلها الواقع مجرّد تظاهرات (Simulations) تخضع لقانون التّجاور والمعالقة الميكروفيزيائيّة هذه المرّة. وهو ما من شأنه أن يحوّل العالم إلى مجرّد موضوع ضوئيّ، أي واقعة ضوئيّة لا تتبدّل طبيعتها الضّوئيّة وهي تتغيّر، على عكس ما كان يجرى عليه الأمر مع النّور. ولكنّ السّؤال هو: هل الباعث لدى الفنّان "جاكي" على الاحتفاء بانهيار صلاحية مجال المرئيّة هو الرّفض للسّلبيّة الملازمة لوضع المشاهد أم أنّه الرّغبة في إرساء اتّصالية تنبني على أنقاض الكائن المنفصل الذي يمثّله الفرد من حيث هو كذلك، أي كائن اللّحم والدّم؟ فهل هذا هو احتجاج على فرط المطالبة بالمثول والتي انتهت إلى حرمان الإنسان من حميميّته ومن إيروسيّته، أي من إنسانيّته؟ أليس من الغريب أن تدفع مجتمعات "الشّفافيّة" أفرادها إلى حمل نظّارات سوداء على مدار أيّام السّنة وذلك إلى حدّ نسوا معه البهجة العتيقة التي تجدها الحيوانات وكان يجدها الإنسان الغابر عند انغماره بالنّور! بكلام آخر، أليس من الغريب في عصر تصنيع الضّوء أن ينسى النّاس أنّ للنّور ألقًا بدونه يقعي الوجود في الماعونيّة!.

ART / DESIGN

« *...la situation de l'artiste devant ces objets est souvent inquiétante.* »
Fernand LEGER

« *... une :méthode universelle tant pour l'art que pour la production industrielle.* »
Théo VAN DOESBURG (1928).

Certaines configurations du visible prennent forme à la fois dans le champ des objets esthétiques et dans celui des objets usuels ou des lieux communautaires. Elles concernent, au moins en droit, la totalité de l'espace social et ont valeur d'institutions historiques. Il s'agit donc fondamentalement, dans l'un et l'autre champ, d'un même processus différencié ayant un même objet. C'est lui qui peut rendre compte des relations aujourd'hui, de l'art et du design. L'institution d'un ordre de visibilité, comme modèle idéal et norme de comportement perceptif, s'opère selon des démarches qui sont toujours à la fois empiriques et réflexives. L'aspect empirique l'emporte dans doute dans la production des formes de l'espace dont l'efficace n'est conçue par leurs producteurs que dans un champ d'action relativement limité et peu conflictuel. Devant un problème d'organisation spatiale qui ne concerne que la pratique la plus quotidienne des membres d'un petite communauté -lieux ou objets du travail, du loisir, des diverses relations hiérarchiques et symboliques- les finalités et les solutions concrètes sont conçues comme particulières et demeurent largement inconscientes de leurs implications dans le système social global. L'aspect réflexif est plus évident chaque fois que des problèmes analogues se posent à l'échelle d'une communauté où le pouvoir de trouve divisé et hiérarchisé en instances distinctes, qui sont reconnues pour telles. La définition des finalités et des solution est alors le fait d'un calcul intentionnel, proprement politique puisqu'il a pour objet le système social dans sa dimension sciemment systématique (et peu importe d'ailleurs que les producteurs de formes, dans leur intention consciente de systématicité, mettent en jeu, en réalité, une idéologie inconsciente de ses finalités objectives). On pourrait donc dire dans de tes cas, puisqu'il s'agit de mettre en place des structures générales du visible, que le dessin de la forme et le dessein de formalisation ne font explicitement qu'un. Dessein de dessin : le double sens, exactement, du terme design en langue anglaise.

En fait, les relations historiques du design et de l'art (au sens le plus étroit de ce terme, celui qui désigne l'activité du peintre ou du sculpteur) ont rendu manifeste la réalité d'un tel calcul dans tous les cas. L'art du XX^{e} siècle a produit le design comme son sous-produit et il l'a fait à l'origine dans une intention politique tout à fait explicite, même si l'institution du design comme discipline autonome est aussitôt intervenue pour inverser le sens de cette visée, tête en bas. Et rétrospectivement, l'événement d'un tel calcul et l'explicitation d'une telle intention dans l'histoire des formes ont joué comme des révélateurs de ce que toute forme d'art est, par essence, impliquée dans l'institution de l'espace social. Parce que soudain, dans la société industrielle du XIX^{e} siècle, une contradiction ou plus exactement un conflit de pouvoir à éclaté entre la production artistique et la production d'objets usuels, la dimension politique des choses a été mise en évidence par l'usage d'un terme équivoque, disant que tout dessin, en tant que structure générale de mise en forme de certains aspects du visible, relève effectivement d'un dessein politique.

Les arts plastiques –peinture, sculpture- n'ont en réalité jamais méconnu leur fonction politique, le rôle singulier qu'ils jouent dans l'organisation normative de l'espace social, dans la définition des relations spatiales hiérarchiques entre les différentes instances d'une communauté : que cette fonction se soit accomplie par la mise en œuvre de modèles concrets immédiatement applicables à l'ordre matériel de l'environnement naturel et urbain ; ou qu'elle se soit accomplie de façon moins directe par l'institution d'un système idéologique des valeurs de représentation.

Le peintre ou le sculpteur médiéval ne pouvaient l'ignorer. Leurs travaux étaient conçus pour prendre place dans des édifices publics ou pour se réaliser dans des objets sociaux comme le livre, la tapisserie, certains objets usuels de luxe. Or cette relation de l'art à son contexte social n'était évidemment pas de pure insertion puisque cette production, formelle et symbolique à la fois, était toujours soumise à la

censure du pouvoir clérical ou civil ; et puisque les artistes eux-même tâchaient intentionnellement, dans leur champ d'action limité, à définir des structures spatiales homologues à l'ordre cosmique et politique élaboré conjointement par la théologie, qui se trouvait alors en position idéologique dominante. La peinture et la sculpture de l'âge classique ne l'ignoraient pas davantage. Du XV^e^ siècle, les arts plastiques ont été parmi les agents les plus inventifs et les plus efficaces de l'idéologie humaniste et de la logique sociale qui la fonde au plan de la vision: la réduction systématique de toutes valeurs investies dans le visible, à un système unitaire de mesure quantitative et l'équivalence générale, défini à partir du point de vue du sujet regardant. Les quantités de surface occupées par les éléments, les quantités de lumière, les quantités de pigments colorés sont toutes mesurées à l'aune d'une géométrie perspective. Et ce système général d'équivalence est homologue à celui de l'économie politique. Quant aux implications concrètes, topographiques, du système de mesure et de ses attributions de valeurs hiérarchiques dans la mise en forme de l'espace du paysage, de l'espace urbain, de l'espace de la pratique quotidienne individuelle, elles sont plus effectives encore qu'auparavant dans la mesure où la révolution intellectuelle accomplie par la culture humaniste consista, dans le domaine des arts, à rapporter des significations de l'espace plastique à l'espace vécu.

Mais, avec l'avènement de la société industrielle, une rupture historique s'est produite concernant les aspects de la fonction de l'art qui touchent à l'ordonnance logique de l'espace social et à ses significations symboliques. Cette rupture, ses causes, ses conséquences, peuvent se repérer commodément dans le champ conceptuel. Au cours du XIX^e^ siècle, la langue philosophique fait, de l'adjectif « technique », un substantif. Il s'agit de se permettre de penser, en particulier, une opposition qui jusqu'alors ne s'était pas imposée entre l'art et la technique, entre la production d'objets esthétiques et la production d'objets usuels. Car cette opposition distincte n'est pas une donnée de nature ni un pur fait de connaissance. Elle ne se réduit pas à une meilleure compréhension, due aux progrès de la raison et de la science sociale, de certains éléments ou aspects constitutifs du travail humain et de ses conditions matérielles. Dans la réalité historique, cette distinction conceptuelle s'opère au moment où l'art et la technique sont concrètement constitués en deux domaines de la pratique sociale que le système tend à séparer absolument. Plus exactement, la séparation pratique des deux domaines et l'opposition des deux concepts sont l'une et l'autre des éléments constitutifs d'une transformation radicale ou révolution des rapports sociaux: celle que l'histoire économique désigne du nom de « première révolution industrielle ». Sous toutes les formes qu'elle a pu prendre successivement (« arts appliqués », « arts décoratifs », « design »), la question des relations entre art et technique renvoie au procès de division du travail, d'abstraction et de rationalisation croissantes des pratiques humaines, qui a permis au mode de production capitaliste de renforcer son système économique, politique, idéologique, en étendant progressivement à tous les secteurs de la pratique la loi de la productivité.

D'autres indices de ce processus peuvent en effet se découvrir dans le champ remanié des concepts de permettent de préciser le sens de cette opposition entre art et technique dans le cadre d'une nouvelle forme de la division du travail. Jusqu'à la première révolution industrielle, c'est-à-dire jusqu'au XVIII^e^ siècle, le terme de « technique » vaut pour qualifier les procédés des « arts mécaniques ». au moment où il devient substantif, son glissement sémantique lui fait désigner les applications pratiques des sciences. Les activités de transformation de la matière, qui mettent en jeu des instruments plus ou moins complexes sous la dépendance d'un savoir théorique, sont posées dans un rapport qui est, en dernière analyse, d'exclusion réciproque avec l'invention dans le domaine des formes imaginaires. En effet, dans le même temps, les arts plastiques reçoivent la dénomination de « beaux-arts », qui rompt avec la très ancienne et très vivace distinction entre l'idée que l'art du plasticien est un travail manuel qui opère la transformation de certains matériaux: pâte colorée, bois, pierre, métal. Cependant elle réfère cette activité à la recherche, non de l'utilité, mais de la beauté, et indique par là que la matérialité et les caractères techniques de ce travail s'effacent devant sa finalité tout idéale.

Ainsi tous ces glissements de sens et ces jeux conceptuels dévoilent une réalité sociale décisive : la société industrielle tend à dissocier absolument les tâches pratiques d'exécution (les techniques manuelles ou instrumentales) et les tâches de conception (la science et l'art comme purs faits de culture). Ce fait de civilisation atteste en outre, concernant la pratique artistique dans sa différence avec les pratiques scientifiques et techniques, une sorte de réduction ou d'appauvrissement, ainsi qu'un rejet dans la marginalité sociale. Si la science devient à la fois l'instrument et l'alibi du système, de son organisation technique du travail, l'art perd quant à lui ses anciennes possibilités d'intervention dans la production. Il

n'est plus ni producteur d'objets communautaires, ni producteurs de modèles pour l'artisanat. Il achève aussi de perdre ses liens avec la connaissance, qu'avaient établis les peintres géomètres et anatomistes de la Renaissance. On sait d'ailleurs comme l'art du XIX^{e} siècle a protesté –jusqu'à se lier ouvertement avec la folie- contre cette monstrueuse dichotomie qui coupait le travail de certaines de ses finalités humaines en le mettant sous la dépendance d'une rationalité à la fois scientifique et technologique sur le développement de laquelle la pure instrumentalité de la machine lui enlevait toute prise ; qui le séparait également de la culture artistique, prétendue pure ou auto-suffisante, et faisait en conséquence de cette culture un privilège discriminatoire, un instrument idéologique du pouvoir d'Etat et un signe d'appartenance à la classe dominante. Car dans ces conditions l'art lui-même se trouve nié en tant que mode du travail social, exclu des instances de responsabilité comme l'est –certainement d'un' tout autre façon- le prolétaire : l'art n'est plus que l'ornement de la richesse et du pouvoir, un des signes de leurs privilèges, en même temps que ses produits entrent dans les circuits, non seulement de la propriété privée, mais de la spéculation marchande.

Dans la perspective historique à rebours qu'ouvre la considération de l'existence du design aujourd'hui, ce sont les mouvements d'art appliqué –avec leur idéologie et leur pratique d'une sorte de néo-artisanat- qui ont d'abord posé la question d'une réconciliation entre l'art et le travail [...]. Dans cette conjoncture, on peut dire que les premiers acteurs et théoriciens de l'avant-garde se sont tous présentés comme des révolutionnaires –certes de titres très divers, voire opposés- en matière de culture et de politique. Tous ont voulu opérer une réconciliation de l'art et de la vie moderne, dans ses aspects que l'industrie et la technologie transformaient sous leurs yeux de façon spectaculaire. Ils l'ont fait dans l'intention d'une promotion ou même, pour parler à la façon de l'avant-garde russe, d'une sorte de libération des forces productives, à quoi ils croyaient pouvoir contribuer en tant qu'artistes producteurs de formes. Quelles qu'aient été leurs perspectives de politique culturelle à long terme, ils ont tous voulu une société plus puissante, plus maîtresse aussi de son destin. Le plus souvent même une société égalitaire sinon socialiste. Déjà, ce sont là des traits généraux toujours actuels de l'idéologie du design. Mais ce qui caractérise plus singulièrement la première avant-garde et qui lui rompre brutalement avec les références mythiques de la tradition picturale, c'est qu'elle veut très précisément que la modernité technique devienne la référence obligée de la « création artistique ». les techniques productives de l'industrie et les nouveaux modes de la vie quotidienne en milieu urbain sont posés par elle comme des faits culturels positifs et déterminants.

Fernand Léger est sans doute le premier, en 1913, à formuler de façon systématique et un peu rigoureuse les opinions qui ont généralement cours dans les divers secteurs de l'avant-garde, concernant les relations de l'art et de la production industrielle. Léger commence par s'émerveiller de voir s'inscrire, sur le corps de la ville et le long des axes de circulation, une nouvelle catégorie de signes : la publicité, ses lumières et ses couleurs vives. En même temps, il fait l'éloge de la beauté intrinsèque de la machine et des objets techniques, c'est-à-dire qu'il reconnaît l'ingénieur et le technicien comme légitimes inventeurs de formes, lorsqu'ils mettent en œuvre la logique de la production mécanique. Il demande que l'artiste rivalise avec eux, que l'objet esthétique rivalise en beauté avec l'objet technique. Mais voici ce qui donne son poids réel à sa pensée : d'emblée le peintre fait largement ces signes nouveaux et ces objets ; il n'en retient que l'ordre formel général, défini par lui comme un ordre contrasté. Et il ne retient donc que l'ouverture de sens la plus générale de cette structure formelle. Il dit que la totalité de la pratique sociale se trouve prise dans une dynamique productive absolument nouvelle dans l'histoire ; qu'elle emporte ensemble dans son rythme accéléré des éléments hétérogènes ou même traditionnellement opposés ; qu'elle est en mesure d'accorder les contraires et de constituer une nouvelle culture unanime, déjà apparente dans l'ordre contrasté du visible. D'où découle sa théorie du contraste généralisé en peinture –teintes, valeurs lumineuses, formes, matières- indépendamment de toute fonction de représentation c'est-à-dire de toute référence de l'image à une réalité objective. On ne peut pas s'y méprendre. Cette notion abstraite du contraste, comme définissant l'ordre de la nouvelle culture liée à la technologie moderne, touche à l'essentiel. Elle dit en somme un jeu global d'oppositions différentielles, qu'il possède une force unificatrice parce que son ordre définit la valeur de ses propres éléments –individus et biens- par les différences ou « contrastes » de position qu'il leur attribue dans sa structure. Et si cette proposition qu'il leur attribue dans sa structure. Et si cette proposition ne figure pas textuellement dans les écrits de Fernand Léger, elle ressort de son propre système formel qui soumet figures et choses à la même formalisation contrastée et d'ailleurs souvent mécanomorphe.

A travers le cas exemplaire de Fernand Léger, on voit que la première avant-garde n'a pas essentiellement prétendu à porte témoignage, sous forme de représentations, sur les transformations concrètement opérées par l'activité industrielle dans l'environnement urbain et naturel ainsi que dans les rapports sociaux et psychologiques qui s'y déterminent. Seuls les futuristes italiens ont mis l'accent sur cet aspect des choses, qui fait de l'image une mise en scène « artistique » de spectacles déjà constitué dans le concret par la nouvelle société industrielle. Mais l'art d'avant-garde en général veut davantage : être partie prenante dans la mise en place d'un nouveau système de valeurs formellement inscrites dans le visible. Il cherche donc, dans l'abstrait, à définir des systèmes formes qui soient homologues (« équivalents », dit Fernand Léger) au système dont il juge qu'il est à l'œuvre dans les aspects les plus modernes la réalité sociale. Plus exactement, il voudra proposer, dans l'ordre du visible, des configurations dont les structures seront des instruments de la pensée dans son désir de maîtriser le devenir social sous tous ses aspects, en particulier sous l'aspect de sa technologie.

Le fait qu'à l'origine les lignes qui vont s'établir entre les formes de l'objet esthétique et celles de l'objet produit industriellement (depuis l'objet usuel jusqu'à la « ville nouvelle »), soient pensés par les artistes sous la catégorie de l' »art abstrait », est donc très significatif. L'art d'avant-garde échappe à la problématique de la représentation sous sa forme alors actuelle : celle de ce qu'on a nommé parfois la « crise du sujet », qui anime de ses contradictions la peinture et la sculpture de XIX^e siècle au moment où l'industrie bouleverse dans leurs apparences les environnements urbains et naturels et où la question se pose en particulier à l' »art social » de savoir s'il ne doit pas se donner pour références privilégiées –pour « objets »- les spectacles de la vie misérable du prolétariat, de faisant ainsi, comme Baudelaire ne l'avait pas prévu, le témoin d'une certaine « modernité ». l'avant-garde propose une tout autre conception de la fonction sociale de l'art, qui n'est plus de témoignage ni de représentation. Son hypothèse fondamentale est de poser que la « création » artistique est toujours formellement solidaire des procédures historiques de transformation de la matière, qu'elle l'est plus actuelles. C'est donc en ce sens précis –celui qui définit la pratique formelle à son niveau de plus grande généralité ou de plus grande abstraction- que l'avant-garde refuse la disjonction de l'art et du travail, demande leur intégration. Ce refus et cette demande ont ainsi un caractère positif qui rompt avec la négativité pathétique de « l'art social » lorsqu'il proteste contre des méfaits de l'industrialisation. L'avant-garde rompt avec l'idéologie humaniste. Le problème des relations de principes entre l'art et la technique devient le problème pratique d'une insertion de l'art dans la société technicienne, en tant que mode du travail social. L'art prétend donc intervenir à nouveau dans la production des formes en général, en relation positive avec la production industrielle. Il veut coopérer, selon sa fonction propre d'ordonnateur de l'imaginaire collectif, à la transformation des rapports sociaux.

Sous ses aspects les plus concrets ou les plus évidents, ce désir s'est formulé explicitement, vers 1917-1920, dans des manifestes polémiques, des théories et des œuvres, à la fois du côté de la mise en forme des objets usuels –du design au sens le plus étroit du terme- ainsi que du côté de l'architecture et de ce que Malévitch nomme déjà les villes nouvelles ou les « cités du futur ». du côté des objets industriels, ce sont surtout les initiatives des constructivistes et productivistes soviétiques, celles aussi des architectes liés à De Stijl, qui touc élaborent des formes pour les objets sériels de l'industries et pour affiches publicitaires ou politiques. Du côté de l'architecture et de l'urbanisme, ce sont en particulier les propositions de Malévitch, Tatline ? Mondrian, van Doesburg. Leur visée sociale, en tant que propositions d'artistes plasticiens, a ceci de caractéristique qu'elles reprennent le rêve ou le mythe 'un « art total », qui hante la pensée artistique depuis la fin du XIX^e siècle. Ce rêve s'était d'abord localisé dans l'opéra wagnérien ; Einstein le reprendra bientôt au titre du cinéma. Sous sa forme architecturale et urbanistique, ce qu'il donne à concevoir est particulièrement clair : il veut que l'image artistique soit effectivement une projection utopique de l'espace social, dans la logique de son ordre formel.

MARC LE BOT, ***Figures de l'art contemporain,***
Union générale d'éditions (coll. 10/18), 1977, pp 244-256)

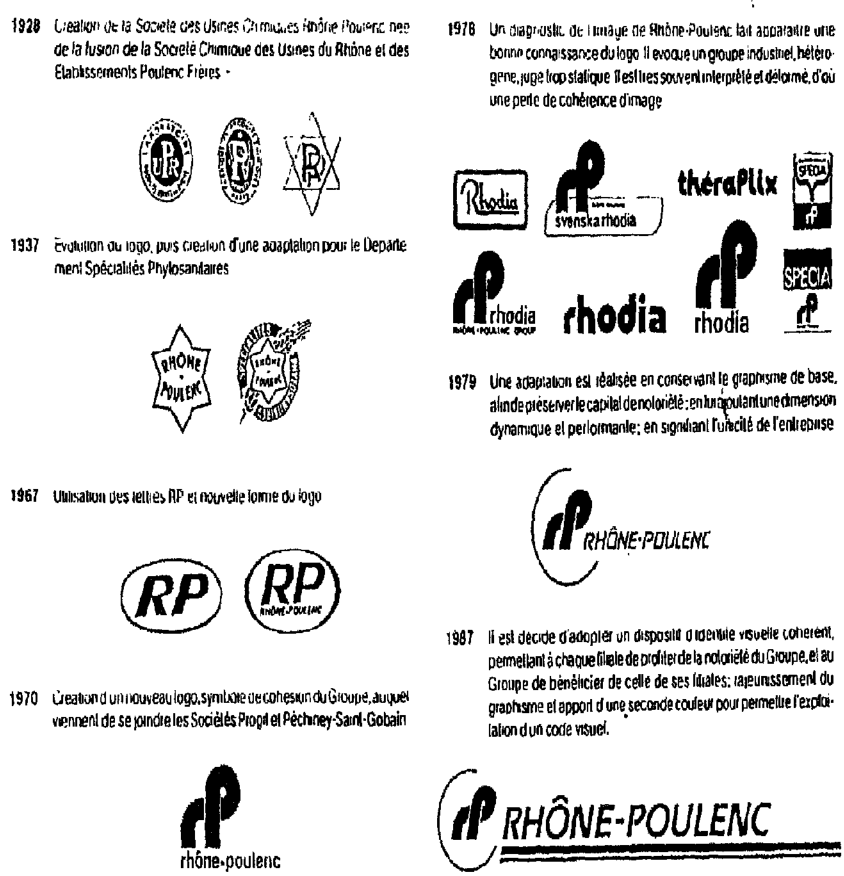


Fig. 25 - Historique d'un logo (Rhône-Poulenc).

« Les modernes logos prennent le relais de ce que **l'art de la mémoire** avait constitué, mais ils sont appelés à jouer des rôles différents de ceux d'hier, dont on ne soupçonne pas assez l'efficacité [...] Cet objet – image sur, dans et de l'objet ne se distingue pas de lui, l'orne, moins encore qu'il ne l'accomplit. Nous y insistons parce que nous combattons l'idée de la marchandise homogénéisée et enlaidie. L'usine l'a tirée de cette ornière : elle est devenue le support d'une néo-industrie de la singularisation. »

FRANÇOIS DAGOGNET, ***Éloge de l'objet***, Vrin, 1989, pp. 170-174.

حاشيـــة

إذا كان صحيحا القول إنّ العقل ليس إلاّ تأويل الوجود من وجهة نظر المصلحة فليس إذن من الغريب أنّه، حيث يغلب سلطان العقل، تحظى معه المعالقة بأولويّة مطلقة. على هذا النّحو يصبح كلّ من المجتمع والفرد يطمحان إلى أن يكرّس، كلّ على صعيده، إرادة مجملة (Volonté totalisante). ورغم أنّ كمال استيفاء الإنسان لصفة الإنسانيّة مرتبط بمدى كمال اشتمال المذكور على هذا الطّابع المُجمل للإرادة، فإنّه يظلّ مع ذلك صحيحا أنّ الإجمال هو في الأصل خاصّية الشّيء من حيث هو شيء. وآية ذلك، أنّ الشّيء هو الذي لا يفقده المثول أيّة صفة من صفاته لأنّ الانفصالية مقوّمه الأساسيّ (ومنه وجاهة التّساؤل حول ما إذا كانت الطبيعة تشتمل على أشياء أم أنّ الأخيرة هي موالية فقط للعمل الإنسانيّ؟). وهذه المنطلقات هي تحديدا التي حدت بـ"باتاي"، كما مرّ ذكره، إلى الجزم باستحالة أن يكون الإنسان إنسانا دون أن يكون في نفس الوقت شيئا[1]. وهو ما يشير إلى أنّ العمل يدخل الإنسان في ما يمكن تسميته، وفق "فوكو"، بتحليليّة التّناهي (L'analytique de la finitude) و التي قوامها إقناع الإنسان بضرورة الإقامة في مجال جسده الشهديّ والإلتزام بتخومه محترما كلّ أنواع المسافة التي تفصله عمّا ليس هو. ولو دقّقنا بعض الشيء في دلالة أن يصبح الإنسان شيئا لقلنا إنّها تتمثّل أساسا في تحوّله من وضع المؤتلف (Le même) إلى وضع الهُوَهُوَ (L'identique) . وإذا كان المؤتلف لا ينقسم لأنّه موسوم باللاّتماميّة، فإنّ الهُوَ هُوَ يتّسم بالتّطابق. وهو التّطابق الذي يسمح، على نقيض المؤتلف، بأن يسهم في لعبة المعنى وذلك من حيث أنّه يسمح له بأن يكون مضافا. ولأنّ المعنى هو من المضاف فإنّ معاني الهُوَهُوَ تعدّدت بتعدّد أنواع الإضافة. ونسوق، على سبيل الذكر لا الحصر، هذا النصّ لابن سينا، الوارد في الإلهيّات، والذي يصنّف ضمنه أنواع الإضافة كما يلي: "فالهوهوي هو أن يحصل للكثرة وجه وحدة من وجود آخر، فمن ذلك بالعرض وهو على قياس الواحد بالعرض، فكما يقال هناك واحد يقال ههنا هُوَهُوَ، وما كان هُوَهُوَ في الكيف فهو شبيه، وما كان هُوَهُوَ في الكمّ فهو مساو، وما كان هوهو في الاضافة يقال له مناسب، وأمّا الذي بالذات فيكون في الأمور التي تقوّم الذات، فما كان هُوَهُوَ في الجنس قيل مجانس، وما كان هُوَهُوَ في النّوع قيل مماثل وأيضا ما كان هُوَهُوَ في الخواصّ يقال له مشاكل. ومقابلات هذه معروفة بالمعرفة بهذه" (ص 203-204) هكذا يقابل إدقاع الألوهيّ من حيث الدّلالة ثراء المعنى من حيث هو لعبة إضافات. هكذا ما كان علامة ملغزة يصبح موضوعا ومدلولا وغرضا شفّافا، يحمل دلالته على صفحته. وإذا كان قوام اللذة خبرة ذوقيّة ندرك خلالها تواجد خاصّية في محلّين في نفس الوقت ومن خلال تراسل ديمومتين، فإنّ من شأن التّطابق الذي يتّسم به الهُوَهُوَ أن يحفز متعة علّتها الإحساس بالاستحواذ وبالحيازة. ويتّضح من ذلك أن اللذة هي من صنف المباشر في حين أنّ المتعة من قبيل المضاف. ولكونها من المضاف فقد كان المرء يميل دائما إلى أن يضيف المتعة المتضوّعة عن المعاني لفاعل تلك المعاني لا إلى كيفيّاتها الإستطيقيّة. وهذا الميل هو ما يمكن تسميته بالذكاء وفعله هو ما يمكن تسميته

---

1 يحسن ها هنا أن نذكّر بنقيضة الوجود الإنسانيّ كما صاغها "جورج باتاي". إذ يجزم الأخير أنّه لأنّ الإنسانيّة ترفض وضع الكمون L'immanence ولا تقبل أن تكون من جملة العالم فقد صارت إلى مواجهة الحرج التالي:

« S'il s'abandonnait sans réserve à l'immanence, l'homme manquerait à l'humanité, il ne l'achèverait que pour la perdre et c'est à la longue à l'intimité sans éveil des bêtes que la vie retournerait. Le problème incessant posé par l'impossibilité d'être humain sans être une chose et d'échapper aux limites des choses sans revenir au sommeil animal reçoit la solution limitée de la fête ».

بالموضوعية[1]. ومنه ارتباط الذكاء بالتّصوّر وبالتّصوير، فكلاهما ينهك نفسه في البحث تحت ركام العلامات المبثوثة في الطّبيعة عن موضوعات تخضع للعبة الإضافة وتستجيب للمعالقة. وأقصى درجة في هذا التّطابق هو تطابق التّصوير مع التصوّر، وهو ما اصطلح على تسميته بـ"الديزاين"، أي التّصميم الصّناعيّ. بالإمكان القول إذن إنّ التّصميم الصّناعيّ يمثّل الفاعليّة التي تصدر عن الوعي الصّرف. لتبيّن مدى فعليّة هذه العلاقة، ربّما حَسُن تذكّر تعريف "لاكان" للوعي. يقول المذكور:

« La conscience, ça se produit chaque fois qu'est donnée –et cela se produit dans les endroits les plus inattendus et les plus distants les uns des autres — une surface telle qu'elle puisse produire ce qu'on appelle *une image*. C'est une définition matérialiste. »[2]

معنى ذلك أنّ الوعي في الأصل هو وظيفة وميل إيقوغرافيّ. ولكنّ الوعي، عبر تاريخ الإنسان الطّويل، لم يكن يتجرّأ على تصوير الأشياء كما هي دون الدّخول في صراع مع قيم حياته الباطنيّة وما يعمرها من قوى تتعارض مع كلّ إمساك (Préhension) إيقوغرافيّ، فالأشياء كانت تبدو له دائما أكثر ممّا هي عليه في فعليّة وجودها، سواء ذلك إمّا بسبب هالة تحبوها بفخامة أو بسبب غرابة تجعلها غير قابلة للمحاكاة أو لغير ذلك من الأسباب. لذلك كانت الوظيفة الإيقونوغرافيّة مُغلّفة بوظيفة أخرى تأويليّة، هي الوظيفة الإيقنولوجيّة. وإذا كان من الممكن القول إنّ "الديزاين" هو ممارسة تسمح للوعي بأن يكون وعيا مُطبّقا، فذلك على اعتبار أنّه ما يسمح للوظيفة الإيقونوغرافيّة بأكبر قدر من الإستقلال ومن السّيطرة على إمساكاتها. وهو ما عاين "مارك لوبوط" حضوره على صعيد الإختيارات الفنّية للفنّ الطّلائعيّ خلال بدايات القرن الماضي. وفي ذلك يقول ضمن الكتاب الذي اقتطفنا منه النصّ المثبت أعلاه، ما يلي:

« Le premier mouvement de l'art d'avant-garde-logiquement et chronologiquement (Léger, Tatline, Malévitch, Mondrian, antérieurement à 1920)- fût de jeter les bases d'un nouveau code iconique. Code « non représentatif », « inobjectif », « abstrait », qui serait de valeur universelle, applicable à tous les aspects de l'organisation concrète du visible, tant par la généralité de ses règles associatives que par ses éléments distributifs. Ses éléments sont les constituants abstraits des données perceptives ; les catégories de la perception esthétique et les conditions formelles de la pratique du plasticien » (p. 258).

هكذا تمّ دفع الحركة التي انطلقت مع الحداثة اليونانيّة إلى درجاتها القصوى: حركة استبدال العلاقة الأضحويّة بالهويّة بعلاقة استحواذيّة. وهو ما أدّى إلى تغيّر دلالة أفعال الإيجاب والخلق ومضمونها. فقد كان العمل دوما، بوصفه أوّل فعل خلّاق اضطلع به الإنسان، مجال عنف من نوع خاص، لأنه عنف مناقض للعنف وذلك بما أنّه بدل إنتهاك الإتّصالية فهو يقيمها، بل ويوسّع من دائرتها ومن شعاعها. لذلك فإنّ القطع والكسور (Les morceaux et les fractions) التي ينتجها العمل كانت دوما مستخلصة من السّلوكات الواقعيّة التي تدور في

---

1 لذلك كان "دولوز" يحذّر من الموضوع من حيث أنه "فخّ" ينصبه الذكاء لنفسه بغاية "مسرحة" تصوّره للأشياء وتزويدها بجسامة voluminosité مصطنعة. ذلك أنّ واقع الأمر، كما يعيّنه "دولوز"، أنّ الذكاء لا قدرة له على الفصل بين الجسامة والموضوعيّة. ويشرح "دولوز" فيقول:

« L'intelligence a le goût de l'objectivité, comme la perception, le goût de l'objet. L'intelligence rêve de contenus objectifs, de significations objectives explicites, qu'elle serait par elle-même capable de découvrir, ou bien de recevoir ou bien de communiquer […] Car la perception croit que la réalité doit être vue, observée ; mais l'intelligence croit que la vérité doit être dite et formulée ». Gilles Deleuze, ***Marcel Proust et les signes***, PUF., 1964, p 25.

2 Jacques Lacan, ***Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse***, Seuil, 1978, p 65.

وسط محدّد، من الأهواء والمشاعر والانفعالات التي يعانيها الفعلة في ذلك المجال. سيقال بأنّ الخلق الملازم للعمل لا يظهر إلاّ حين نُمَدّد، ونكثّف، ونشحن الخطوط غير المرئيّة التي تقطع الواقعيّ وتكثّفها، وحين نفكّك أوصال السّلوكات والموضوعات، فالأفعال تتجاوز ذاتها نحو أعمال أوّلية ليست هي التي تكوّن تلك الأفعال، والقطع تتجاوز ذاتها نحو موضوعات ليست هي التي تُشكّل تلك القطع. والأشخاص يتجاوزون ذاتهم نحو طاقات ليست هي التي "تُعَضّيهم". وهو ما عَبّر عنه "مرسيا إلياد" حين قال:

« La création est un sacrifice. On n'arrive à animer ce qu'on a crée qu'en lui transmettant sa propre vie (sang, larmes, sperme, « âme » etc. [...] C'est l'idée de la Vie qui, projetée sur le Cosmos, le "sexualise". »[1]

فما كانت تَتَهيَّبه المجتمعات عند تعاطيها للعمل هو ضارب الانفصاليّة الذي لا فكاك له عنها. ولذلك كان أحد أدوار المقدّس هو جبر الضّرر الحاصل وذلك باسترجاع الاتّصالية التي أضعفتها الانفصالية. وهو ما لا يقوم به العقل من حيث هو دين الثقافة. وكيف له أن يسترجع الاتّصالية وهو يصادر على برّانية الطّبيعة. في ذلك دليل على استناده إلى نفس الانفصاليّة التي تميّز الشّيء من حيث هو كذلك. وبسبب من هذه الانفصاليّة كانت الذاتية (من حيث هي التّغيير الذي تخضع له الفرديّة من خلال أفعال الإندماج) والشّيء يحولان دون رؤية ما ينأى عن كلّ ضبط. كيف لا والذاتية، مثلها مثل الشّيء أصبحت قيما استحواذيّة ولا تتطلّب أكثر من التّطابق مع الصّورة المشهديّة للدّور الاجتماعيّ. وفعلا، ففي وقت يكون العقل فيه قيمة توضع تحت التصرّف وتوظّف، فإنّ الآخر الذي يقابله والذي لا يمكن وصفه إلاّ سلبا يصبح أمرا يَتَيَسّرُ الحصول عليه ولكن يستحيل توظيفه. إنّه وسيط (Médium) لا يمكن أن تنفذ إليه الذات إلاّ بشرط استسلامها وانتهاكها لنفسها كفرديّة. ذلك أنّ المباينة في نظام العقل لا تستطيع أن تكون رابطة. وحدها المشاكلة يمكن أن تنهض بهذه الوظيفة ضمن نظام العقل. خاصّة وأنّ المشاكلة المذكورة لم تنفكّ على مدى القرون تضاعف في نفس الوقت من طابعها المصطنع (Artificialisme) ومن نجاعتها. وهو ما سمح لها بنعومة متزايدة لم تنفكّ تُعَمّقُ نسيان العنف الأصليّ الملازم للخلق وللعمل. فمن اليد إلى الأداة ومنها إلى الآلة ومن الأخيرة إلى الحاسوب لم ينفكّ العمل يزداد تجريدا وبالتالي يزداد انسحابا من الطّبيعة وانغراسا في الشّرط التّاريخيّ والإنسانيّ. ولكن، وكما مرّ معنا ذكره، ليس الإنسان إلاّ مفعول نموذجه المنواليّ (Son paradigme) والذي هو الشّيء. وهو كلام مؤدّاه أنّ الأشياء، لا فقط لم تنفكّ تستقلّ بنفسها، بل هي لم تنفكّ تأخذ الحياة الإنسانيّة على عاتقها وتُنَمْذِجُها وفق مقاييسها هي. مقاييس تقوم على التّطوير المتزايد لاستقلال الإيقونيّ على المعياريّ بهدف مزيد مطابقة ما يتمّ تصنيعه مع وظيفته، بل إنّ الوظيفة لا تنفكّ تحلّ محلّ الكلّي وذلك بحكم تعاظم دورها وانتشار مجال حضورها[2]. ومنه، في تَوَاز مع كلّ ذلك، تنامي دور المصنع، لا فقط كقطب إنتاجيّ، بل كمصدر للمبادرة والمبادأة الاجتماعيّتين. وفعلا، فإنّ باحثا مثل (François Dagognet) بعد أن ينطلق من ملاحظة كيف أنّ العمران المدينيّ يتمحور حول المصانع لا يتردّد في القول:

---

1 Mircea Eliade, ***Forgerons et Alchimistes***, Flammarion, pp 26-27.

2 "باتاي" يعتبر أنّ الثورة الصّناعيّة حوّلت المجتمع الغربيّ من مجتمع "الأشخاص" إلى مجتمع الأشياء. في ذلك يقول: "لتراكم الثروات من أجل إنتاج صناعي متزايد يكوّن المجتمع البرجوازي مجتمع الأشياء، لا على صورة المجتمع الإقطاعي، مجتمع الأشخاص [...] في المجتمع البرجوازيّ يتمتّع الشّيء المقتّر بثمنه نقدا، بقيمة أكبر من قيمة الذات التي في تبعيّتها للأشياء (بمقدار ما تملكها)، لم يعد لها من وجود حقّ من أجل ذاتها ولم تعد لها كرامة حقّة". ذكره "هبرماس"، القول الفلسفي للحداثة، ترجمة د. فاطمة الجيوشي، منشورات وزارة الثقافة السّورية، 1995، ص 345.

« Les idées mènent le monde », mais seulement dans la mesure où elles s'appliquent à le changer. Le juridico-politique ne se charge ensuite que d'entériner la victoire, de la conserver, voire de la diffuser et même de l'imposer. Quel lieu, dans la cité, pouvait susciter autant d'audace ? Ni l'Ecole (l'inégalité y subsiste et même y augmente), ni les divers sièges administratifs (la bureaucratie les guette), encore moins la caserne (avec son régime structuré et dsciplinaire par nature). Mais l'Usine oblige à élaborer des relations d'un type nouveau : s'y installe non pas "plus de droit", mais "d'autres droits", jusqu'alors inconnus. C'est bien pourquoi le philosophe doit être ici à l'affût et ne pas ignorer ces refontes inédites, encore moins maintenir sa rancoeur à l'égard du technico-matériel ni aller jusqu'à souhaiter le retour à des économies individuelles ou artisanales. Il lui faut renoncer définitivement au modèle aristotélicien, à la référence au sculpteur qui taille dans le marbre et y inscrit peu à peu l'idée triomphante. »[1]

وليس النجّار الأفلاطونيّ والأرسطيّ أفضل حالا، في نظر (François Dadognet) من نحّات أرسطو. فمنذ بداية القرن التّاسع عشر، صير إلى إلى تفضيل "الحديد المُفَرَّغ" على الخشب وذلك لِخِفّتِهِ ولرهافته ولسهولة مفصلته. وحتى على مستوى المعالجة فإنّه لم يعد من الضّروريّ تعاطي أفعال النّجر (Raboter) والصّقل ولا التلصيق أو الدقّ بالمسامير ولكن سيتمّ الاكتفاء بلحم الأنابيب. وهكذا سيصبح المنتوج أكثر فأكثر تطابقا مع المنفعة وأكثر فأكثر برّانية عن الطّبيعة. وعموما فإنّ ما تغيّر هو كُنْه "ما هو تشكيليّ" بالذات. فلم تعد اليد هي التي تجترحه، ولا الخيال كذلك، بل أصبح مفعولا مواليا لأفعال "التّمحيص" (Scrutation) ولمنهجية في المقاربة وفي الكشف. أي صار قوام التّشكيليّ مقاربة حرفِية أكثر فأكثر لمادّية المادّة، من ناحية المنتوج، ولنُقطِية الانتباه الحسّي (Ponctualité)، من ناحية الفاعل. وقد بلغ على هذا النحو حداد الحسّي درجة أصبح معها لا يضاف للإستطيقي إلاّ دلالة تفيد كمال الأسلبة (La stylisation). وكما أنّ العقل كان على الدّوام يؤدّب "إيروس" عبر أسلبته وفصله عمّا ينزع به نحو "الجموح"، فإنّ الصّناعة وسّعت عمليّة "التّأديب" بتوسيع مجال الأسلبة لتشمل المادّة الطّبيعية (La matière) وتنقش عليها واحديّة القبوليّة بحيث تصبح محض مادّة (Matériau). وفعلا، فإنّ مشهد الكرسيّ المصنّع مقارنا بالكرسيّ المشغولة (Ouvragé) يكشف عن قدر من حداد للحسّي يماثل ما اكتشفه "بودلير" من نفس الحداد عند مقارنته "للردنغوت" (Redingote) بالقفطان الأرستقراطيّ. فإذا كان "الردنغوت" مُسَوَّدُ اللّون ويحدّد للجسد بصرامة حدّ نفسه فإنّ الكرسيّ الصّناعيّ تخلّى، من أجل تجويد المنفعة، عن كلّ عمق وعن الأساسيّ من ثقله.

هكذا، وبعد سيرورة افتتحتها فلسفة عصر الأنوار وتوّجت باستقلال التّصميم الصّناعي عن الفنّ، أصبح الفنّ نفسه يستمدّ من الصّناعة القيم التي ينتظر منها أن تؤلّف خامة الجمال وخميرته. فبعد أن كان ما يسمّيه "مارك لوبوط" "فنّان العصور الوسطى"، (ص 232) عاملا مختصّا يمارس "مهنة حرّة" تستند إلى صنف من المعارف الخاصّة، وبعد أن كان الرسّام والنحّات يعتبران، على أيّام النّهضة، من التّقنيين الذين تندرج غالبيّتهم ضمن طبقة المفكّرين بفضل قدرتهم على بلورة مفاهيم وتصوّرات دينيّة وأخلاقيّة وسياسيّة وعلميّة، بعد كلّ ذلك، ومنذ فجر العصر الصّناعي، قامت فلسفة عصر الأنوار بمراجعة الأدوار بما يهيّئ لصياغة إيديولوجيا الرأسماليّة

---

1 François Dagognet, *Éloge de l'objet*, Vrin, 1989, p 132. Plus loin (ص 146), l'auteur écrit : « L'Usine devient un lieu privilégié, nous irons jusqu'à écrire, « sacralisé », différent des autres, anonymes et indifférenciés. Elle ne doit ni ne peut être traversée d'aucun orage : tout y est mis en œuvre pour empêcher le moindre trouble (physique ou biologique). »

الصّناعيّة التي أخذ نجمها في الصّعود وقتئذ. وعن هذا الدّور الذي اضطلعت به فلسفة عصر الأنوار يقول "مارك لوبوط":

« Elle procède à deux opérations liées, dont la première est l'aboutissement des oppositions antérieurement ébauchées, mais dont la seconde est décisive : elle rejette toujours davantage hors de son propre discours les considérations sur la technicité de l'art ; surtout elle dissocie l'art et la connaissance, c'est-à-dire deux aspects du travail intellectuel dont la culture de la Renaissance n'avait pas brisé l'unité. C'est cette dernière dissociation, parachevant la première par une plus grande abstraction et par une plus grande spécialisation des composantes de toute forme de travail, qui aura les plus graves conséquences sur le statut de la fonction artistique. » (p 232)

وقد حاول فنّ القرن التّاسع عشر مقاومة هذا الفصل بين الجميل والنّافع، ولكنّ محاولات النّفاذ التي قام بها الفنّ لميدان الصّناعة من أجل أن يبيّن أنّ الصّناعة هي، في آخر المطاف، ليست إلاّ مشهدا إضافيّا ينضاف إلى قائمة المشاهد التي يتأمّلها الفنّ والتي يأخذ بازائها كلّ أصناف المواقف، غالبا ما تنتهي إمّا بتعويم الرّهان الفنّي أو بتهميشه. وهو المصير الذي حاول الفنّ، خلال القرن العشرين، مقاومته، على حدّ قول "مارك لوبوط"، باعتماد التّجريد. وهو اختيار دفعه الفنّانون الطّليعيّون إلى خدوده القصوى. على أنّ هذا التّجريد المعتمد من أجل اختراع أنماط تركيبيّة (Modèles combinatoires) تكون ذات حقوليّة واسعة، سريعا ما اختُزل إلى إيديولوجيا وظيفيّة تنهك نفسها في المطابقة بين الأشكال والوظائف وتختزل الجمال إلى الأداء التّقني. وهو الوضع الذي استهجنه "مارك لوبوط" بقوله:

« En reléguant l'art dans des fonctions superfétatoires, la société industrielle se donne explicitement pour but essentiel l'efficacité technique. C'est-à-dire que l'idéal d'une perfectibilité à la fois technique et formelle n'est désormais, le plus souvent, que l'alibi de la loi du rendement accru et de la production accélérée. C'est dire aussi que les manipulations de la mode, dans le jeu prétendu esthétique du modèle et de la série ou dans le jeu des variations différentielles indéfinies, tend à étendre le contrôle social du sens et de l'imaginaire jusque dans l'ordre de la production des formes. » (p 243).

وبفعل اشتداد ضغط هذه الرّقابة ما انفكّ العالم الذي يقطنه الإنسان يفقد جسامته (Sa voluminosité) بل وأصبح هذا العالم المذكور "عالما مضادّا للعالم (Un contre monde) وذلك من فرط المطابقة بين الخبرة اليوميّة وبين الإرادة المجملة. فحتى الصّدقة والإنفاق غير المنتج والقوى بأصنافها أصبحت معطيات قابلة للمبادلة وللتوظيف المربح ولتثبت إحداثيات تجربة العبر ذاتية (L'inter-subjectivité) بدل إرباكها كما كان عليه الأمر ضمن نصاب الحياة. وفعلا، فإنّه بفعل قدرة الصّناعة على تزويد العقل العمليّ بوسائل قادرة على إنتاج تواز كامل بين العادات والملفوظات فقد أصبح الإنسان مفرط الإنسانيّة، أي شيئا. ذلك لما يتّسم به من انتظام في عاداته الحسّية الحركية وفي قدراته الإنتاجيّة وفي تطابق ظاهره مع باطنه.

في مثل هذا السّياق الموسوم بنجاح الصّناعة في فرض مشهدها على ركح العالم- إذ أصبح الإنسان أينما ولّى وجهه تطالعه مشغولات الصناعة (Ses ouvrages)- أصبح الإنسان هو الآخر مشغولة. وإذا كان الفنّ، طوال عهود مديدة، حمّال رهان قوامه بلورة نبالة ما يعتبره نظام الهُوَهُوَ وضيعا، بغير وجه حقّ، وبعد أن تمسّك الفن طويلا بالدّفاع عن منحدره الكوسولوجيّ، فقد صار الفنّ، في عصر سيادة المشهد الصّناعي، مفتونا بالآلة إلى حدّ اقتصرت معه كل الرّخص التي يسندها عادة إلى رخصة وحيدة هدفها بلورة نبالة المشغولات، بما فيها تلك التي

لا تؤدّي وظيفة. ومن الأمثلة ذات الدّلالة المتميّزة في هذا الشّأن، ما قام به النحات "سيزار" من استعادة لوْحَتَي كلٍّ من "تيسيان" و"مانى" المعنونتان "غذاء على العشب"، محوّلا إياهما إلى "مشغولة". وفي اعتماد النحّات لهذه النّسابية (Généalogie) أكثر من دلالة. فبعد أن كان هدف "ماني" من استعادة لوحة "تيسيان" هو الدّفاع الصّارم عن خبرة الحضور الحسّي في العالم، هو ذا "سيزار" يحوّل غرض اللّوحة إلى افتتان بإيجابيّة وفاعليّة الآلة. لنستمع إليه أوّلا وهو يروي حكاية مشغولته "غذاء على العشب". يقول سيزار:

« Le déchet [...] correspond à un désir d'exaltation de la production quotidienne, de la beauté industrielle dans ce qu'elle a de plus dérisoire et de plus inutile [...] Dans cet objet compressé de 1957, qui s'appelle Le déjeuner sur l'herbe, il y a avait deux boîtes de sardines écrasées comme une galette sur une plaque de métal. Cela vient du fait que les camions qui vont dans les chantiers de récupération écrasent les pièces traînant par terre ; ça m'avait frappé et j'ai, à mon tour, compressé ces boîtes et réalisé un objet [...] Le choc, je l'ai eu quand j'ai vu la grande presse qu'installait à Gennevilliers la Société française des Ferrailles pour que la manutention des matériaux soit plus facile. Ça a été le coup de foudre et tout de suite j'ai eu envie de l'utiliser. »

هكذا تتبيّن على الأقلّ ثلاث دلائل:

1. لم تعد استعادة الإنسان لتجوهره الحسّي هي هدف الفنّان وذلك بعد أن أصبحت الآلة النّموذج الإرشاديّ (Le paradigme) الذي يستند إليه الإبداع.
2. كفّت الممارسة عن أن تكون بلورة كوجيتو الفنّان لتصبح بلورة لبلاغة الآلة. فبعد أن كان العمل الإنسانيّ يُعْنَى بروحنة المادّة من خلال تخفيفها —وهي الرّوحنة التي كانت الممارسة الإبداعيّة تدفعها إلى حدودها القصوى– أصبح الفنّ يحاكى الآلة في عمل التّكتيل والتّركيم (Agglomérer) وأصبحت الآلة هي المستفيد من الرُّخَص التي يسديها الفنّان. فمثلا، تمتاز الكتل التي يراكمها "سيزار" بأنّ إنجازها لا يقتضي أفعالا إنسانيّة من مثل الصّقل والقصّ والشّذب بل يستدعى مجرّد المراكمة والمبالغة في هذا الفعل (La démesure)، وهو ما يجعل من المشغولة الفنّية ضربا من الحزمة المضغوطة إلى أقصى حدّ والتي لا تشتمل على أيّ فراغ.
3. اختزال كوجيتو المفكّر إلى كوجيتو المندمج وذلك في عصر اختزل فيه منصب الكلّي إلى منصب "الإجماع". وهو الأمر الذي حوّل العلاقة الاجتماعيّة إلى جمعنة تظافريّة (Sur-socialisation) تجعل من المعالقة شرطا وحيدا من أجل هدف وحيد: المتعية (L'hédonisme).

وبعد:

في نصّه الذي يحمل عنوان "Seuls demeurent" يُقْسِمُ "رمبو" أنّه "لن يرسم الشّعر إيقاع العمل/ سيكون في الأمام". وسَيُرَدِّد من بعده "René Char" "لا يمكن للعلم أن يُزَوِّد الإنسان المُنْتَهَك إلاّ بمنارة عمياء، بسلاح الأسى، بأدوات بلا أسطورة" (التشديد منّا).

الفنّ في العصر الحديث

في مرحلة أولى، أطال تأثير "نيتشه" "شوبنهور"، إلاّ أنّ تفسيره الجديد المؤكّد لمفهوم "الإرادة" سرعان ما يحفر هوّة بين نظريّته في الفنّ ونظريّة معلّمه. إنّ جماليات "إرادة القوّة" ستلعب دورا مركزيّا في معظم الحركات الطّليعيّة لمطلع العصر: فالفعاليّة (Activisme) الفنّية-السّياسيّة للتّعبيريّة، والمستقبلية (Futirisme) والتّشكيليّة الجديدة، أو أيضا البنائيّة (Constructivisme) تدين بالكثير للتّصوّر النّيتشويّ للفنّ بوصفه قوّة حيويةً أوّليّة وللتّفسير الجديد لإرادة القوّة بوصفها (kunswollen) كما اقترحها "ريجل" (Riegel). وهكذا بدرجات متفاوتة نجد هنا ثانية إرث "نيتشه" عند "لوكوربوزييه" (Le Corbusier)، فإنّ "دوسبورغ" (Van Doesburg)، "موندريان" (Mondrian) عند ممثّلي الـ"بوهوس" (Bauhaus)، "مايس فان در روه" (Mies Van Der Rohe) الخ، الوجود الكلّي للجملة: "نريد..." وأبرزها المطبعيّ سمة تسترعي الانتباه في البيانات الطّليعيّة للعصر: نجده على سبيل المثال عند "ماليفتش" في بيان "أونوفيس" (Ounovis) (1919-1920) والذي يبدأ هكذا: "**نريد**" (**Nous voulons**) أن تصير الحداثة حياة الشّكل قوّتنا. "نريد" تكريس طاقتنا لخلق أشكالنا الجديدة، وكذلك في النصّ البرنامجيّ الذي حرّره "أوسكار شليمر" (O. Schlemmer) للمعرض الأوّل في "البوهوس" (1923)، ويمكن أن نقرأ: "**نحن موجودون ! نريد ! ونخلق !**"، يقدّم المفهوم أيضًا عنوانا لنشر، مجلّة "أراد" (Vouloir) التي أسهم فيها "موندريان". هذه النّزعة الإراديّة المغالية في حدّ الهوس مرتبطة بالفكرة القائلة بأنّ الفنّان الطّليعيّ هو "الإنسان الجديد"، استشفاف الإنسان المتفوّق لدى "نيتشه": وسيرى بعضهم في الموت الجماعيّ خلال الحرب العالمية الأولى الانقلاب الدّامي الذي كان لا بدّ أن يرافق ميلاد الإنسان المتفوّق حسبما يرى "نيتشه". وأخيرا فكرة إضفاء الجمالية على الواقع -فكرة مركزيّة في مشاريع الطّليعة لأنّها تسمح لهم بإنشاء الصّلة بين برامجهم الفنّية والثّورة الاجتماعيّة- تشتقّ هي أيضًا من الفلسفة النّيتشوية وبشكل خاصّ من قضيّته القائلة بأنّ لا قيمة للواقع إلاّ بوصفه حدثًا جماليًا.

غير أنّ صلة الحركات الطّليعيّة بإرث النّظرية المجرّدة للفنّ لا يمكن قصرها على الفلسفة النّيتشوية. فاندفاعهم الطّوباويّ الأساسيّ، من صعيد روحيّ وجماليّ في آن معا يحقّق من جديد هو أيضا اللّحظة الأصليّة لتقديس الفنّ، ألا وهي أحلام رومنسيّة يينا: إنّ مشروع طليعة فنّية ذاته، وهو مشروع تاريخيّ بشكل أساسيّ، تتغلغل جذوره في أعمق أعماق الإرث الذي قمنا بتحليله. وهكذا نجد ثانية في الكثير من الأشكال الطّليعيّة -بشكل خاصّ في النّزعة التّفوّقيّة (Suprématisme) أو عند "موندريان"- التّوجّه المزدوج الخاصّ بالنّظريّة المجرّدة: إنّ الفكرة القائلة بأنّ الهدف الأقصى للفنّ يقوم على تسليط الضّوء على ماهيّته الخاصّة والطّوباوية الميسيانية[1] لإضفاء الصّفة الجماليّة على الواقع حيث تنتهي الفنون إلى إلغاء نفسها.

عند "ماليفيتش"، على سبيل المثال، يوجد نوعان من التّصوير: التّصوير القديم -تصوير أشكال الموجودات، رسم صورة الأشياء (Art figuratif) والتّصوير الجديد-التّجريديّ (Art non-figuratif) توجد استمراريّة بين الأسلوبين: "على مجدّدي المرحلة المعاصرة خلق عصر جيّد. مرحلة لا تتّصل بالقديمة من جانب واحد". هذه القطيعة الجذريّة تبرّر بواقع أنّ التّصوير الجديد وحده -التّكعيبيّة، المستقبليّة ونهايتهما في النّزعة

1 ميسانية تعبيرا عن كلمة messinisme توقّع ظهور إمام أو مسيح منقذ للعالم أو لجانب من جوانبه. (حشاية المترجم).

التفوّقيّة هو الذي يبحث عن ماهيّة الفنّ: "[...] انقسم الفنّ إلى جزئين أساسيّين: فبعضه صار تشخيصيًا (بصورة موضوعات حسّية)، مصوّرو المحمل ومصوّرو نمط الحياة دون أن يبدؤوا بتوضيح ماهيّة الفنّ؛ والبعض صار تجريديًا بعد أن ألقى الضوء على ماهية الفنّ وانصرف عن رسم الأشخاص ورسم نمط العيش". خلافا للفنّانين التّقليديّين، الفنّان الجديد "لا يعبّر عن الوهم، بل عن الواقع الواقعيّ "(Réalité réelle)، وهو "انصهار العالم مع الفنّان"، الأمر الذي غدا ممكنا مذ صار التّصوير ذاتيّ الهدف، "سبب تصويريّ–ذاتيّ". كشف أونطولوجيّ، يكون الفنّ المتعالي إذن فنًا فلسفيًا: "هذا النّظام، القاسي، البارد، المكفهرّ، يحرّكه الفكر الفلسفيّ أو بالأحرى ضمن هذا النّظام تتحرّك بعد الآن قوّته الحقيقيّة". والفنّ المتعالي هكذا يحمل إلى ما وراء الفنّ، نحو الفلسفة، ولكن أيضا —ومن أجل هذا بالذّات، ونظرا إلى موضوع الصّفة التّأسيسيّة للقول الفلسفيّ بالنّسبة إلى المجتمع البشريّ– نحو تغيير الحياة: "توقّف المصوّرون عن تصوير لوحات، فهُم يشيّدون أشكال الحياة".

إنّ الميتفايزيقا التي يدّعي فنّ "ماليفيتش" أنّه كاشفها استوحيت في جزء كبير منها من "شوبنهور": وقضيّته القائلة بأنّ "الواقع الواقعيّ" الذي يبلغه المصوّر التّفوّقيّ هو "عالم ما وراء الانشطار بين الذّاتيّ والموضوعيّ، يستوحي مباشرة من تصوّر "شوبنهور" للرّؤية الجمالية بوصفها القضاء على الانشطار بين الذات والموضوع. "ترويلس آندرسن" (T. Anderson)، ناشر التّرجمات الانكليزيّة لنصوص "ماليفيتش" يذهب إلى حدّ الاعتقاد بأنّ نصوصه تتّبع مباشرة التّقسيمات الفرعيّة لكتاب "**العالم بوصفه إرادة وبوصفه تصوّرا**": في حالة السّيرة الذاتيّة الجزئيّة، وترقيم مخطوط "ماليفيتش" يقابل هكذا ترقيم فصل المصادر في كتاب "شوبنهور". والقرابة بين تصوّرات "ماليفيتش" وتصوّرات "هيدجر" هي أيضًا ما يسترعي الاهتمام. "جان كلود ماركاده" (Y. el. Marcadé) و"أمانويل" (E. Martineau) لا يجدان أيّة صعوبة في بيان الصّلات بين فلسفة "ماليفيتش" عن "اللاشيء" (Le rien) واللاّهوت السّلبيّ "لانسحاب الوجود" الذي يقدّمه "هيدجر"، ويستنتج "مارتينو" أنّ "ماليفيتش" اكتشف مقدّما "ما ستحمله الفينومينولوجيا الهيدجريّة لاحقا إلى القول". ومن جانبي، أشكّ بما تجنيه تفكّرات "ماليفيتش" من وضعها في خطّ عمل "هيدجر" الأقوى فلسفيًا بمقدار كبير وأكثر من ذلك أخشى فقدانها لأهمّيتها الحقيقيّة، أي علاقتها المعقّدة، ولكن الأساسيّة، مع العمل التّصويريّ لـ"ماليفتش". يمتنع إنكار صلات القرابة غير أنّ "مارتينو" و"ماركاده" يكتشفان صلات لا تقلّ قوّتها عن تلك الموجودة بين "ماليفيتش" و"نيتشه"، ومع "شيلينغ" و"جاكوب بوم" (J. Boehme) الأمر الكاشف أيضًا: هؤلاء المؤلّفون الثّلاثة هم أيضا مصادر إلهام لـ"هيدجر"، ممّا يبدو لي أنّه يبيّن بكلّ بساطة أنّ "هيدجر" و"ماليفيتش" يشاركان في الرّأي ذاته (Même doxa) رأي النّظريّة المجرّدة للفنّ.

تبيّن حالة "ماليفيتش" هذه القضيّة بطريقتها: النّظريّة الفنّية للطّليعيّين "محدودة بشكل معقّد" حرفيًا بإرث تقديس الفنّ، إلى حدّ أنّ البحث عن مصادر محدّدة بشكل دقيق يكون بلا ريب في حالات كثيرة خادعا: فنحن في مواجهة مرقّعة بين–نصّية (Intertextuel). يستمدّ "موندريان" على سبيل المثال فلسفة لاهوتيّة (تيوسوفيا)، بالمناسب، كتابات "بلافاتسكي" (Blavatsky) و"ستينر" (Steiner). والفلسفة اللاّهوتيّة صوفيّة مختلطة بالمصادر تخلط بخفّة تورات نيتشوية (نظريّة الإنسان الجديد)، وهيجليّة (التطوّرية)، ورومنسيّة، وإشراقيّة (جاكوب بوم) وأفلاطونيّة جديدة. وحقيقة وجود أصداء فكر "شوبنهور"، و"نيتشه" أو "هيجل" لدى "موندريان" —وبشكل أعمّ في كتابات حركة "دوستيجل" (De Stijl)– لا تبرهن إذن بالضّرورة على قراءة

حقيقيّة لهؤلاء الفلاسفة. في العدد الأوّل لمجلّة دوستيجل نقرأ على سبيل المثال هذه الجملة من أفلوطين –والتي يمكن أن تكون أيضا من شوبنهور–: "الفنّ يوجد فوق الطّبيعة، لأنّه يعبّر عن فِكَر لا تكون موضوعاتها المأخوذة من الطّبيعة أكثر من أشكال تقليد ناقصة. فالفنّان، الذي لا يثق إلاّ بموارده الخاصّة، يسمو على الواقع المتقلّب"وكذلك عندما يهدي "موندريان" "التّشكيليّة الأوّلية" (1921) إلى "رجال المستقبل"، يضع نفسه بلا جدال في المنظور النّيتشويّ: ولكن هذا المنظور يشكّل جزءا من "مناخ العصر" إلى حدّ أنّنا لسنا، بأيّ حال من الأحوال، ملزمين بأن نستنتج أنّه قرأ كتابات الفيلسوف.

أمّا "كاندينسكي"، فنحن على علم بمعرفته للفلسفة اللاّهوتيّة، ولكن أيضًا بمعرفته لنصوص "شوبنهور". فنظريّته في الألوان تستوحي بدرجة كبيرة من نظريّة "شوبنهور" (التي تستأنف بدورها Farbenlhre "غوته")، كذلك "مصطلح" الضّرورة الجوّانية الذي يلعب دورا مركزيّا في نظريّة الماهويّة هو بلا شكّ مأخوذ من كتاب "شوبنهور" "العالم بوصفه إرادة وبوصفه تصوّرا". ومع ذلك عندما يؤكّد "[...] نتيجة الضّرورة الجوّانية وبالتّالي نموّ الفنّ هي تعبير يتقدّم من الخالد–الموضوعيّ إلى الزّمنيّ–الذّاتي"، يجمع مفهوم "شوبنهور" مع تصوّر "شيلينغ" أو "هيجل" عن التطوّر التّاريخيّ (التّاريخ لدى "شوبنهور" ليس إلاّ ظاهرا سطحيّا وليس التّعبير المتقدّم للضّرورة الجوّانية). هل نستنتج من ذلك أنّ "كاندينسكي" قرأ المثاليّين الألمان؟ يبدو أنّه لا يتوفّر برهان مباشر على مثل هذه القراءة. وأ. شيثام يكتب بشكل بالغ الصّواب بأنّه ربّما التقى التطوّرية الدّيالكتيكيّة الهيجليّة في "العديد من اشتقاقاتها" التي نجدها في الكتابات الجماليّة لمنعطف القرن.

إنّ الصّلة بين "ماليفيتش"، و"موندريان"، و"كاندينسكي" لا تقتصر على كونها ترجع إلى أفق فلسفيّ–صوفيّ مشترك. يمكننا أن نبيّن بشكل أدقّ أنّ هؤلاء الفنّانين الثّلاثة –المتباينين جدّا في أعمالهم التّصويريّة– يصوغون أعمالهم بمبادئ مشتركة بينهم تشكّل جزءا من "مخزون" النّظرية المجرّدة للفنّ. سأتناول خمسة منها تبدو لي مهمّة بشكل خاصّ:

غائيّة الفعالية الفنّية تكمن في التّحقيق–الاكتشافات لماهية الفنّ. لقد ذكرت من قبل أن "ماليفيتش" الذي يزعم أنّ ماهية فنّ التّصوير هي التي توجّه الفنّانين التّجريديّين، "كاندينسكي" أيضًا يعرّف الفنّ التّجريديّ مثل إرادة تمثيل [...] **الأساسيّ الجوّاني** (Essentiel Intérieur) دون غيره بحذف كلّ مصادفة برّانية.

غائيّة الفنّ تكمن في عناصرها الذّاتيّة المرجع: في حالة فنّ التّصوير، هذا "السّبب التّصويريّ–الذّاتي" (ماليفيتش) يتألّف من الضّوء، من الأشكال والألوان في واقعها التّصويريّ الصّرْف المستقلّ عن كلّ وظيفة واقعيّة (تصوير أشياء العالم الخارجيّ)، في "تحليل للعناصر الأولى للتّصوير" (1913)، يعرّف "كاندينسكي" التّصوير مثل لغة تمتلك مفرداتها (العناصر التّصويريّة الأساسيّة) وقواعدها (قوانين التّأليف)، وسيكتب "تيوهان دوسبورغ" (Theo Van Doesburg) عام 1930: "ينبغي بناء اللّوحة بكاملها من عناصر تشكيليّة صرْفة، أي مساحات وألوان. فالعنصر التّصويريّ لا يدلّ إلاّ على "ذاته"، والتّالي لا معنى لها إلاّ "ذاتها"".

بشكل مفارق –كما عند الرّومنسيّين– هذه المرجعيّة الذّاتية للّغة الفنّية تجعله قادرا على الكشف عن "الواقع–الواقعيّ"– وحسب كاندينسكي، يلمس الفنّان الجديد "تحت إهاب الطّبيعة" ماهية الفنّ ومضمونه بصيرورته المرجعيّة، يكشف التّصوير عن الطّبيعة الطّابعة (Nature naturante)، لأنّ "الميدانين يحقّقان أعمالهما

وفقا لأسلوب متماثل. يؤكّد "موندريان" بدوره أنّ تصويره يجعل الكلّي محسوسا، وبصورة أدقّ نظامه التّعارضيّ (على مستوى الأشكال والألوان) يحقّق توازن الثّنائيّات الأساسيّة لهذا الكلّي، على سبيل المثال بين المذكر والمؤنّث، وبين المادّي واللاّماديّ، وهلمّ جرّا.

إنّ اكتشافات الفنّ وتحقيقه لماهيته الخاصّة وقائع تووّرية حتميّة، بقول آخر، يخضع تاريخ الفنّ لتطوّر غائيّ، إنّ "كاب آرب" (Arp) و"ليسّيتسكي" (Lissitsky) "Les ismes dans l'art" أو "التّمذهب في الفنّ" المنشور عام 1924 بطبعة بثلاث لغات انكليزيّة — فرنسيّة — ألمانية، يعرض تاريخا للفنّ الحديث فُهم بوصفه متتالية من الحركات تقع ضمن تقدّم مستمرّ. توجد الفكرة عند معظم الفنّانين الطّليعيّين: فالتّقدّم المفترض من الانطباعيّة إلى الفنّ التّجريديّ مرورا بالتّكعيبيّة كلام دارج في تلك الفترة وكذلك المخطّط التّاريخيّ الأعمّ الذي يفترض تقدّما يقود من الفنّ التّشخيصيّ إلى التّجريديّ — وهذا التّقدّم الأخير بوصفه بالطّبع يفهم كقطيعة أساسيّة، لا في الفنّ وحسب، بل بشكل أعمّ في التّطوّر الرّوحيّ للبشريّة.

يبلغ التّطوّر الفنّي أوجه في مَعادية (Eschatologie) تحدث التّأليف المطلق بين المجتمع والفنّ. حسب "ماليفيتش"، كما رأينا، يخلق الفنّانون الجدد أشكال الحياة أكثر ممّا يصوّرون لوحات. ومن جانب "موندريان" كتب في 1919–1920: "على الرّؤية التّشكيليّة الخالصة أن تشيّد مجتمعا جديدا، بالأسلوب نفسه الذي شيّدت فيه تشكيليّة جديدة". وحسب "كاندينسكي"، "إنّ الفترة العظيمة للفنّ التّجريديّ الذي بدأ حديثا، والثّورة الأساسيّة التي تقلب رأسا على عقب تاريخ الفنّ تُعَدّ من المقدّمات الأكثر أهمّية لثورة روحيّة دعوتها سابقا حقيقة الرّوحيّين العظام". وعبر هذه الميسيانية اعتقدت الطّليعة الفنّية بإمكان تطابقها خلال بضع سنين مع برنامج ثورة اجتماعيّة كانت تتغذّى من حلم نفس النّموذج. وسرعان ما تبدّد الوهم وكان على الفنّان الاختيار بين فنّه والمذهب الشّيوعيّ: كلّ هذا لفخر "كاندينسكي" و"موندريان"، على سبيل المثال، لأنّهما لم يتخلّيا البتّة عن متطلّباتهما الفنّية وإن قادهما ذلك إلى التّراجع عن آمالهما الميسيانية. (توقّعهما النّبيّ المنقذ).

لئن انهار هذا الجانب الأخير للبرنامج الطّليعيّ بسرعة، فالجوانب الأربعة الأخرى استمرّت في تغذية تاريخ الفنّ الحديث حتّى السّتّينات على الأقلّ، على سبيل المثال في كتابات "كليمان غرينبرغ" (Cl. Greenberg) التي مارست تأثيرا كبيرا، وبشكل ما يزال يتسجّل فيها الفنّ الذي يكتفي بالحدّ الأدنى من متطلّبات الفنّ (Minimaliste) والفنّ المفهوميّ، من ناحية أخرى، لئن كانت التّلفيقيّة (Syncrétisme) والانتقائيّة (Électisme) اللّتان غزتا عالم الفنّ ابتداء من السّتّينات تنتميان بالفعل إلى ما يدعوه إيف ميشو (Y. Michaud) "نموذج تشتّت الاتّجاه"، وحقيقة أنّ عالم الفنّ يستمرّ في "التقدّم" عبر "حركات"، وإن كانت أكثر فأكثر حركات عابرة، يبيّن أنّ النّموذج يستمرّ في أداء عمله، وإن كان ذلك في فراغ: يحدّد موقع الأعمال على الدّوام في إطار استراتيجيّة تدخّل تاريخيّ. ببساطة نجد أنفسنا بعد ذلك لا في حركة غائيّة بل في حركة براونية[1].

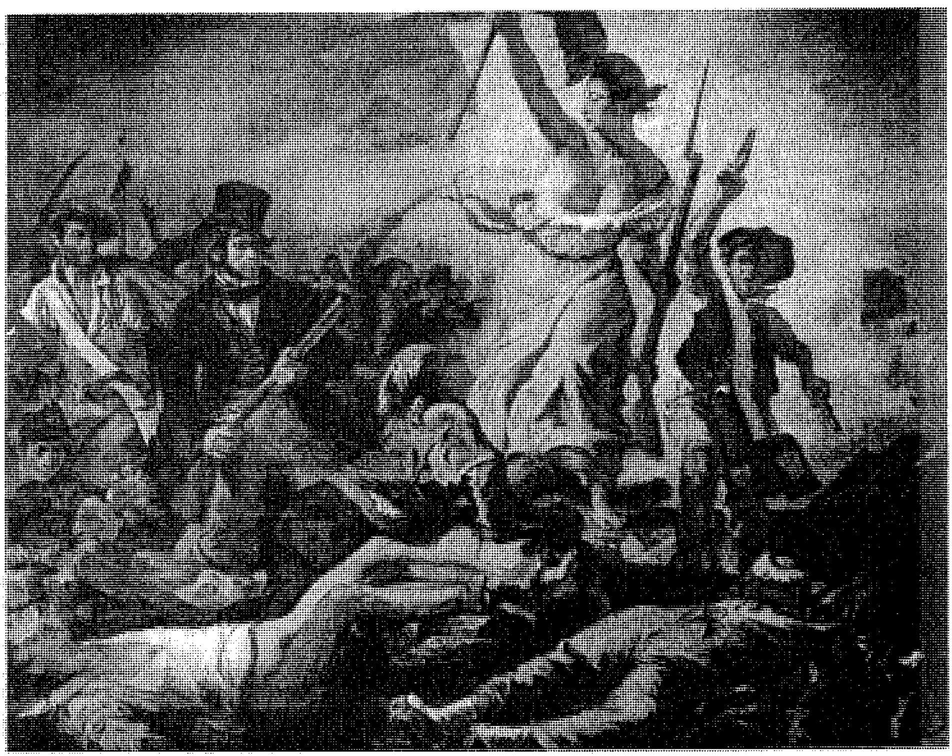
جان ماري شيفر، **الفنّ في العصر الحديث (الإستطيقا وفلسفة الفنّ من القرن الثامن عشر وحتّى يومنا هذا)**، ترجمة د. فاطمة الجيوشي، منشورات وزارة الثقافة السّوريّة، دمشق، 1996، ص ص 390 — 397.

---

1 براونية (Brownien) نسبة إلى براون (Browm) عالِم النّبات الاسكوتلانديّ (1773–1858) اكتشف الحركةالعشوائيّة لجزئيّات بالغة الصّغر معلّقة داخل السّوائل، هذه الحركة، سُمّيت مذ ذاك الحركة البراونية.



من الحسّ المشترك إلى وحدة المكان والزّمان إلى الواقعيّة البصريّة فالواقعيّة الفوتوغرافيّة فالسّاحة العامّة وأخيرا إلى الشّاشة العامّة، بل العالميّة ... والمشاهد في كلّ ذلك فرح بما يغنمه من مرئيّة مُضافة، ولكنّه ذاهل عمّا يفشى قاعدته الجسدانية من تآكل. قريبا سيشتكي الجميع ممّا يمكن تسميته "وجع كيركغارد" والذي عبّر عنه بقوله: "أفتقد لقاعدة جسديّة (Je manque d'assise corporelle).



حاشيـــة

عندما ألقى "هوسّرل" آخر محاضرة له، وكانت في مدينة "براغ"، قال: "أخشى على الغرب من الإعياء". ويتّضح عمق دلالة الخشية الهوسّرلية عندما ننتبه إلى صلة الإعياء المذكور، لا بغياب الشّغف بالسّلب والتحرّر من هوان المشروطيّة (كما هو الحال في الإعياء عند " Samuel Beckett "مثلا) ولكنّه له صلة ببرودة المزاج وقد اطمأنّ على مصالحه وأعطي له البقاء وحتىّ الحق في المظاهر ولكن وفقا لمواصفات مثقلة بالسّأم والكآبة. إنّها في كلمة العدميّة كما حدّدها في بساطة شديدة "نيتشه" حين قال عنها إنّها غياب الجواب عن سؤال: ما الجدوى؟

لنذكر إذن كيف أنّ ما يميّز البطل الأرقي ليس قوّة عضلاته، ولا بلاغته التي تولّد الإقناع كما تشاء، ولا حتّى قدرته على الإستباق والتنّبؤ وإنّما تتمثّل قدرته في أن يسمّى القطّ قطّا. ولكن ما وجه الصّعوبة في تسمية القطّ قطّا؟ إنّها كما يقول "شوبنهور": لاتحدّد الإرادة. وإذا كان "نيتشه" ردّد وراء "شوبنهور" تأكيده أنّ الإرادة، في حدّ ذاتها هي ملكة لا إستطيقيّة، فذلك وعيا منهما بشغفها بالسّلب ومنه تحريفها للقوّة من فاعليّة توكيديّة (القطّ هو قطّ) إلى قدرة على التصنيف، وكلّ تصنيف نفي (وهو علّة انطوائه ضرورة على قهر وإكراه). فكلّ تصنيف يعنى في نفس الوقت التّوزيع والإرغام، وهو يتعيّن لا بما يخوّل التعرّف عليه بل بما يرغم على إبصاره. معنى ذلك أنّ الإرادة لا ترتبط بفاعلية النّفي إلاّ لكونها لا تستطيع أن تكون دون أن تحوّل البداهة الإستطيقية إلى بداهة تصوّرية، أي بداهة لا تؤكّد ما هو موجود فعلا ولكن تعكس قدرة الإرادة على استيعاب ما هو موجود بممارسة دور المرجع الذي تتحدّد دلالة الظاهر بالقياس إليه. وهو مقتضى عمل السّلب كما عيّنه بدقّة "هيغل" حين قال: "يمثّل السّالب إذن كل التّعارض الذي ينهض، من حيث هو تعارض، على ذاته، إنه الإختلاف المطلق الذي لا يملك أيّة علاقة مع شيء آخر، ومن حيث هو تعارض فإنّه مطلق الهويّة، ومن ثمّ فهو نابع من ذاته، ذلك أنّه باعتباره علاقة مع ذاته، فإنه يتحدّد كما لو أنّه هذه الهويّة نفسها ولو قام بإقصائها". بكلام آخر، يتعاطى السّالب فاعليّته النّافية (Sa négativité) من أجل الإنسحاب من محيطه الأُصليّ. وبانسحابه هذا يكفّ عن أن يكون المؤتلف (Le même) ليصبح الهُوَهُوَ (L'identique) . وبالتزامه بقانون الهُوَهُوَ يفرض السّالب على العالم أن يخضع لذلك التّجريد ويسمّيه قوّة ويسمّيه وحدة وتجانسا، ويبرّر مجمل العمليّة بضرورات الوظيفة التّقريريّة والتي لا تقدر على إدراك الخاصّ إلاّ في علاقة ما بمقاييس العام، مقاييس نظام الهُوَهُوَ. وهي الوظيفة التي حاصل فعلها هو نفي ما هو موجود واحتواء ما لاوجود له داخل الفكر. فحين ينجح، مثلا، المعماريّ، وهو يبنى الفضاء، في فرض إدراك هذا الفضاء، فإنّه يواصل عمل النّفي الذي يقوم به الفكر وذلك بمطابقته ماقبليّا بين التعدّى الخياليّ والتعدّي الفكريّ. وهي العمليّة التي طوّرها الغرب باطّراد، بحيث ما انفكّ نظام الهُوَهُوَ ينقدر مع نظام المرئيّ ويبتعد عن كلّ علاقة بالكوسمولوجيّ. وفعلا، منذ أيّام اليونان لم تتوقّف عمليّة المطابقة بين التعدّي الخياليّ والتعدّي الفكريّ وذلك بهدف تحويل كلّ الوقائع الإنسانيّة إلى وقائع قوليّة-تنصيصيّة. يشهد على ذلك التّوتّر الذي لم ينفكّ يعيشه الرّسم الكلاسيكيّ الغربيّ، طوال تاريخه الطويل، وحتى سنة 1863. فقد كان المذكور مرتهنا في أدائه لوظيفته إلى اقتضاءيْن ضروريّين لقيامه ولكنّهما متعارضان: الأوّل يتمثّل في ضرورة الفصل الحادّ بين العلامات الألسنيّة والعناصر التّشكيليّة. والثّاني قوامه ضرورة المعادلة بين قيم المشاكلة وبين الوظيفة التّقريريّة. وبيّنٌ أن الاقتضاء الثّاني يكاد يشطب خصوصيّة الاقتضاء الأوّل، إذ يقوم بإعادة إدماج البعد

اللّغويّ الذي كان أقصي أوّلا. ولذلك كان الرّسم الكلاسيكيّ لا يسمح للمخيّلة بأن تنهض بوظيفة الاستحضار التي تميّزها، إلاّ في حدود ما تسمح به ملكة التّصوّر. وهكذا صير إلى ردّ كلّ قوى الإنسان إلى القدرة على التّصوّر. ذلك على اعتبار أنّ هذه القدرة هي ما يسمح باستخلاص الإيجابيّ من كلّ شيء تعالجه، وأنّها ما يُمكّن من شطب الاحتماليّة ومن نفي العرضيّة، وتبعا لذلك فإنّها ما يعاضد ويدعم قدرات الفكر الإنشائيّة. وبصدد هذه القدرات الإنشائيّة يلاحظ "برغسون" أنّ من شأنها أن تجعل من الفكر "قليلا من الحالات وكثيرا من الإرشادات". ويضيف "برغسون" فيقول: "بكلام آخر، يتوجّه التّفكير نحو العمل، وعندما لا ينتهي بعمل واقعيّ، فإنّه يرسم عملا، أو عدّة أعمال احتماليّة، ممكنة بشكل بسيط". وصوابية هذا الرّسم وذلك التّخطيط هو ما يؤمّن قدرة الفكر على الولوج في الأشياء. وهو الولوج الذي كلّما زادت نجاعته، زادت قدرة الإنسان على نقل حضوره، وحضور الأشياء من حوله، من مجال الحسّي إلى مضمار المتعالي. في مثل هذا السّياق، أصبحت المخيّلة ملكة تجريديّة محضة نذرت نفسها لخطّة تيولوجيّة قوامها تحويل اللاّتساوق النّاظم لِفِعْلَيْ الإبصار والكلام إلى توازى فانقلب الرّسم إلى فعل قوليّ، أي يتابع هدفا سرديًا. وفي الواقع يتعلّق الأمر في هذا السّياق بسردية ملتزمة بهدف بعينه، عنينا بالحديث الإذعان لاقتضاء المثول. وهو الإذعان الذي يبرّر كلّ ذلك الإطراء الذي حظي به طويلا الرّسم التّشخيصيّ. ذلك أنّ تعاطي التّشخيص لم يكن يسمح فقط بتحويل التصوّر إلى "تصوّر مطبّق"، بل كان يسمح كذلك باستيعاب صفة اللاّتعيّن التي تسم الحسّي بميسمها وذلك قبل تحويلها إلى أشياء تؤلّف فحوى نظام الهُوَهُوَ.

ومع ذلك فإنّ كلّ هذه القدرة التي تُميّز الفكر وكلّ تلك القوّة التي تسم الإرادة لا تمكّنهما من تسمية القطّ قطّا. وإذا كان "كليمون روسي" قد شدّد على ما بين الإيجابيّة والحمق من صلة رحم (La partie liée qui existe entre positivité et bêtise) فذلك بسبب غفلة الفكر عن اشتماله على ما يُفترض أنّه ظهر إلى الوجود بهدف تطويقه أو شطبه، عنينا بالحديث الجموح كتخريف. ولكنّ الفكر هو الآخر يتورّط في الإسترسال الذي يورّطه حتما في ما يسمّية"Roger Caillois" "التّخريف التّأويلي" (Le délire d'interprétation). و ككلّ تخريف، يحرم التّخريف التّأويلي من قدرة تسمية القطّ قطّا. فمثل هذه القدرة تتطلّب قوّة توكيديّة لا يمكن أن يستوفيها إلاّ من له القدرة على أن يكون قوّة تقبّلية صرفة. ومعلوم أنّه لا يمكن الإذعان لمقتضيات القوّة التقبّلية المذكورة دون الإذعان في نفس الوقت للاشتمال في مركز الثّقل على سرّ من الطواعيّة. ومعلوم أيضا ما بين العلم والسرّ من علاقة استبعاديّة. فإذا كان مقياس العلم هو المرئيّة الضّامنة للوضوح وللنّجاعة فإنّ السرّ هو ما ينبغي أن نقبل بأنّه ما لا يمكن أن نعرف كُنهه ولكنّه، بعد هذا التّسليم، يصبح ما بدونه لا يمكن لأيّ شيء أن يكون موضوع معرفة. ليس بدعة إذن أن يستهلّ "مرلو-بونتي"، حين أراد التّحدّث عن الرّسم المعاصر، ضمن كتابه الموسوم بـ"العين والعقل"، بالحديث عن غفلة العلم عن الاصطناعيّة التي تطبع نتائجه وحقائقه. كلّ ذلك خوفا من الاختلاط بالعالم الحسّي وبما يعمره من قوى. ولذلك كان يعالج الأشياء ويتخلّى عن الإقامة فيها.

فصل القوّة عن الإرادة وأوهامها حول اللاّألمية (L'impassibilité) هي الخطّة التي ندب "نيتشه" حياته من أجل لفت النّظر إلى ضرورتها القصوى. وعليه، فبدلا من معرفةٍ تُعَارضُ الحياةَ، عيّن "نيتشه" للقوّة هدفا قوامه صياغة فكر يثبت الحياة ويصبح بذلك قوّة إثباتية (للحياة). وفيما يبدو فإنّ "جان ماري شيفر" غير آبهٍ للفرق الحاصل بين القوّة الإرتكاسيّة (Réactive) التي يمثّلها العقل والقوّة الإثباتية التي تتسم بها التّأثرية

(L'affectivité). ولذلك جاء التّأثير الذي مارسه "نيتشه" على كلّ الفنّانين الذين ذكرهم النصّ كأنّه من قبيل السّلوك السّحريّ الذي لا يمكن تبريره وتعليله. في حين أنّه سرعان ما يبطل العجب حالما نعرف أنّ القوّة التي تلقّف الفنّانون عن "نيتشه" تقريضها هي القوّة الإثباتيّة. عندها لا يصعب علينا أن نفهم أنّ الأمر لا يتعلّق بتأثير ما، بقدر ما يتعلّق بتعاطف مبعثه شِرْكَةٌ في الهموم والهواجس. وللحصول على لمحة صغيرة على مبلغ ما يمكن أن يحصل من تعاطف بين فيلسوف تراجيديّ يثبت الحياة إثباتا لا متناهيا وبين فنّانين لا يثقون بغير تأثّريتهم من أجل اختراع إمكانات جديدة للعيش، يكفينا التوقّف عند هذه السّطور التي ذكرها "دولوز" عن "نيتشه": "هنالك حيوات تصل فيها الصّعوبات إلى حدود المعجزة، إنّها حيوات المفكرين. ويجب إصاخة السّمع إلى ما يروى لنا بصددهم، لأنّنا نكتشف فيه إمكانات حياة يعطينا مجرّد سردها الفرح والقوّة، ويسلّط ضوءا على حياة من يأتون بعدهم. هنالك من الإبداع والتأمّل والجسارة واليأس والأمل قدر ما هنالك في رحلات كبار الملاّحين، وإنّها أيضا، والحقّ يقال، لرحلات استكشاف في الحقول الأبعد والأخطر من حقول الحياة. أمّا الذهل في هذه الحيوات فناجم عن كون غريزتين متعاديتين، تسحبان في اتّجاهين متعاكسين، تبدوان مضطرّتين للسير تحت النّير ذاته: الغريزة التي تنزع إلى المعرفة تجد نفسها مجبرة بلا انقطاع على مغادرة الأرض التي اعتاد الإنسان أن يعيش فيها وعلى الإندفاع في الغامض، والغريزة التي تريد الحياة تجد نفسها مضطرّة للبحث بلا انقطاع خبط عشواء عن مكان جديد تقيم فيه".[1] من الواضح أنّ من شأن المشروع النّيتشويّ أن يتخطّى التّعارض الذي تقيمه الإستطيقا التّرنسندنتالية بين التّأثّرية والمعرفة وبين الوجد والذكاء، وذلك بتمسّكه بالملكة التي لا قبل لها بالإنفصال عن المحسوس، ألا وهي الغريزة. ولكنّ غرضه من التّعويل عليها هو أن تنتج معرفة غير تلك التي هي مفطورة عليها، معرفة تمضي إلى أقصى ما تستطيعه الحياة. وهو تحديدا الرّهان الذي اختار الرّسم المعاصر، منذ سنة 1863 أن يخوضه. في ذلك يقول (Gaëton Picon): "منذ سنة 1863، تحوّل تاريخ الرّسم من تأريخ للمخيّلة ليصبح تأريخا لملكة الإدراك [...] ومنذ سنة 1863 كفّت الصّورة عن أن تكون رسما إضافيّا Hors—(Texte)، بل كفّت عن التّنصيص تماما، بما أنّ مضمونها الجديد لا يعدو أن يكون شيئا غير مرئيّ الصّورة".[2] فاللّوحة، من هذا المنظور، تتعامل مع المرئيّة كما تتعامل الموسيقى مع الصّوت. فكما أنّ الموسيقى تستخدم المادّة الوحيدة التي تخصّ المرء فعلا وبشكل مباشر: أي الجسد—الصّوت، وكما أنّها لا توجد إلاّ في الزمن الذي تنشأ فيه ولا يمكن إنتاج شيء بعد أدائها إلاّ الفرح الذي ينتاب المستمع، كذلك تحاول لوحات الرسّامين المعاصرين أن تكون حضورا صرفا لا يطمح إلاّ للإنوجاد في الآن والهنا. يقول (Picon) في هذا الشّأن، متحدّثا عن "ماني":

« Ce qui nous frappe, chez Manet, c'est une sorte de présence absolue de l'image. Elle est certes moins strictement cadrée, elle est plus ouverte –et pourtant, elle possède une sorte d'indépendance, il semble qu'elle ait, en venant vers nous, coupé ses liens avec l'ailleurs spatio-temporel. La scène se joue ici, maintenant, devant nous ; l'attitude des personnages n'est plus le fait du moment, elle n'est pas une histoire, mais une présence : et alors que les personnages d'Ingres et de Delacroix se regardent, ou perdent leurs regards dans ce qui n'est pas représenté, mais n'en existe pas moins, la femme du

1 ذكره جيل دولوز، نيتشه والفلسفة، ترجمة أسامة الحاج، المؤسّسة الجامعية للدراسات والنشر، 1993، ص ص 129- 130.

2 Gaëton Picon, ***1863 Naissance de la peinture moderne***, Folio, 1996, p 66.

Déjeuner sur l'herbe regarde non point ses compagnons, mais le *flash* qui la saisit : le représenté renvoie moins au représenté (à son ensemble, ou à l'une de ses parties) qu'à la représentation – comme, déjà certes, le regard de Vélasquez dans les *Ménines*. Et l'espace encore suggéré est moins lointain dans lequel on s'enfonce qu'un « vide » qui délègue vers nous les apparences du premier plan – le seul qui compte. La scène n'a pas été imaginée, mais vue ; elle n'est pas un choix parmi les images choisies de l'imaginaire, elle est une rencontre. (pp 55-56)

ها هنا إشارة إلى امتياز الفنّ على الفلسفة. فواضح أن علّة ما تمّت ملاحظته بصدد رسوم "ماني" هو تحوّل في اختيارات الرسّام البصرية والتي يمتدّ تأثيرها ليشمل نُصْبته بالذات (Sa propre posture). فبعد أن كان الرسّام يبصر ويُجَوِّدُ في الإبصار بغاية الولوج في الأشياء أصبح الآن، بعد أن استعاد موقف المفتون بالبداهة الإستطيقيّة للعالم، يتأمّل. وكما يجزم بذلك كل من "غتّاري" و"دولوز" فإنّ الفلسفة "ليست تأمّلا، لأنّ التأمّلات هي الأشياء ذاتها من حيث أنّها يُنْظَرُ إليها في إطار إبداعات مفاهيمها الخاصّة"[1]. وإذا كانت الفلسفة ليست تأمّلا فذلك لعدم إمكان مغادرتها للمعنى دون أن تنتهي إلى عدميّة [وجودها والذي، في حال استسلامها لإغراء التأمّل فستصبح محض وجد. ذلك أنّ الوجد لا ينفصل عن فائض كيانيّ] يعطّل كلّ أفعال البلورة (ويصيب الأشكال بالبطلان "L'inanité")[2]. وما سيحاوله الرّسم المعاصر، خاصّة مع "سيزان" هو تأليف غير تركيبيّ بين الوجد والمسرحة، بين الغريزة والذكاء. وعليه، فلن يغادر "سيزان" وجهة نظر الشاهد، فحسب، بل هو سيدفع تجربة تَلَمُّس الحضور خارج حدّ النّفس إلى حدّ "الموت بإزاء الذات"، حسب عبارة "مارك لوبوط". غايته من ذلك التحرّر من الإغتراب في قيم نظام الهُوَهُوَ واسترجاع عنصره الكوسمولوجيّ وبلورة ما أسماه "مارك لوبوط" "الدّيانة الكوسمولوجيّة". يقول "سيزان": "إذا كانت لوحتي تبدو مشبعة بضرب من التديّن العائم و الكوسمولوجي≠ والذي حين يفعل فيّ فعله يصيبني الوجد و أصبح أفضل ممّا كنت، فلكي تلامس الآخرين على صعيدٍ من حساسيّتهم لعلّهم يجهلون اشتمالهم عليه"[3]. وعلى أساس من هذا التديّن الكوسمولوجيّ تجرّأ سيزان على الأمل في أن يجعل "من الانطباعيّة ظاهرة قويّة ومديدة، كما فنّ المتاحف". ولهذا الغرض أخضع "بوسان" لنظرة استردادية (Un regard récurrent) عبّر عنها بقوله: "تصوّروا "بوسان" مُعَادًا كلّه في الطّبيعة. هذه هي الكلاسيكيّة كما أفهمها". فمن خلال اختيار نسيان حدّ النّفس، حرّر "سيزان" الرّسم من وثنية الأشكالّ وأعاد لخبرة التّعاطف وما توِرده من تشوُّهات موالية على خبرات الإختلاط منصبها الإستطيقيّ

1 جيل دولوز وفيلكس غتّاري، ما هي الفلسفة، مصدر مذكور، ص 31. ولذلك استعاد "دولوز" لحسابه تمييز "برغسون" بين ضربين من الكوجيتو: كوجيتو فكريّ وكوجيتو فنّي. وينصّ كوجيتو الفكر على أنّ ذاتا خبريّة لا يمكنها أن تولد في هذا العالم دون أن تنعكس صورتها على شاشة ذات متعالية تفكر فيها في نفس الوقت الذي تتفكر هي في ذاتها من خلالها. وكوجيتو الفنّ ينصّ على أنّه ما من ذات تفعل من غير ذات أخرى تشاهدها تفعل وتدركها كمفعول فيها، آخذة بذلك على عاتقها الحرّية التي سحبتها منها. "من هنا وجود اثنين مختلفين من الأنا، حيث الأوّل واع لحرّيته ينتصب في متفرّج مستقل عن مشهد سيمثّله الآخر بطريقة آليّة." جيل دولوز، الصورة-الحركة أو فلسفة الصورة ترجمة حسن عودة.

2 لتشرح كيفية انبثاق السّياق الوجدانيّ لاحظت "لوسيان فريبي مازور" التّالي:
« Toute perception de nous-mêmes que nous éprouvons comme « contingente », c'est-à-dire restant à l'extérieur du réseau de la signification, est ressentie comme « un trop d'existence », et cette perception du trop se condense sur le corps. ». Lucienne Frappier-Mazur, ***L'obscène, le mot et la chose dans la pornographie du XVIII^{ème} siècle***, in revue Poétique, Février 93, p. 36.

3 Cité par Marc Le Bot, ***Figures de l'art contemporain***, coll. 10/18, 1977, p 8.

الأصليّ. فبدل البحث عن الوحدة العامّة للمَشاهد، أصبح الرسّام، منذ "سيزان"، معنيًّا بهاجس آخر يتساءل إلى أيّ حدّ يمكن لديمومة الرسّام أن تتغيّر دون أن تتبدّل طبيعتها.

لذلك لم يسمح "سيزان" لنفسه بإيقاف حركة القوى الطّبيعيّة حتّى تصطفّ وراء ثبوت الأشكال. فهو لم ينفكّ يفتح الأشكال على مصراعيها وذلك بمجاورة الأنساق اللّونية بحيث يصبح بالإمكان إقامة علاقة تمفصل بين ما تتّصف به الخطوط من تشكّل وما تتّسم به الألوان من انسيابية. بمثل هذا الإجراء كان "سيزان" يأمل في شطب الإشباع البصريّ الذي أصبح سمة المجتمع الغربيّ وذلك حتّى ينفتح كيان الإنسان على دلالات الحاليّ والآنيّ. فالصّورة شأنها شأن السّرد لا تتقاطع مع الواقع إلاّ بعد استيعابه ضمن نسقها الإرجاعيّ ولا تنوهب للمرئيّة إلاّ بعد المصادرة على برّانية العالم وشطب كل أصناف المحايثة معه. وقد كان "دولوز" على حقّ حين كتب: "ألا تتمثّل عبقريّة "سيزان" في إيلائه الصّدارة، ضمن خطط الرّسم، للمهمّة التّالية: إظهار مرئيّة القوّة التي تحصل بواسطتها الجبال على طيّاتها، والقوّة التي تتيح للتفّاح بأن يتبرعم، والقوّة التي تزوّد الحقول بالطاقة التي تحتاج إليها .. الخ [...] لقد كان "سيزان" هو الأول في تعاطي تشويهات لا تحيل على تبدّلات وذلك من فرط حرصه على ردّ الحقيقة إلى الجسد [...] ذلك أنّه، لدى "سيزان" كما لدى "بايكون" فإنّه لإحداث التشوّه، يتمّ الاشتغال على الشّكل وهو في حالة سكون، في الوقت الذي تأخذ فيه مجمل الحاضنة المادّية، أي البنية، في الحركة"[1]. علما وأنّ غاية "سيزان" من التّشوّهات التي يحدثها، ليست الحصول على انعكاس دقيق للعالم الموجود فعلا، وإنّما الهدف هو المواءمة بين الحاليّ والأصليّ. وهكذا، برغبته في رسم "بكارة العالم"(La virginité du monde) أرسى "سيزان"، بدل وثنية الشّكل وبدل مسرحةٍ خاضعة لمقتضيات المعالقة، دعائم قداسةٍ دَيْدَنُها اللاّمبالاة للدّيمومة. وهي اللاّمبالاة التي تحيل، وبشكل مفارق، على صُبْوَة الوجود. وقد كان "مارك لوبوط" أحد أولئك الذين يشدّدون في فهمهم لتجربة "سيزان" على عزلة الأخير، مبيّنا أنّه للتّعبير عمّا تضمّنته لوحاته من حوادث مترتّبة على اختياراته، كان "سيزان" مضطرّا دائما إلى الحديث بطريقة لم يتكلّم بها "بوسان". ذلك أنّ "بوسان" كان داخل المؤسّسة وضمن الإيديولوجيا التي تكتنفها في وقتٍ كان فيه "سيزان" خارجهما تماما. فهل مجرّد اختياره لصبوة الوجود على تناغمات المعالقة يفسّر لوحده كل هذه العزلة؟

لا بدّ ها هنا من عودة، ولو سريعة، لبدايات الرّسم الكلاسيكيّ لكي نذكّر كيف أنّ الأخير بنى ملامح هويّته خلال وأثناء مواجهته الرشيمة الشّعائريّة للرّسم (Le schéma liturgique) وللحصول على فكرة أوّليّة وسريعة عن هذه الصّيغة يمكن الإستماع إلى "بول فيليبو" يذكر ما يلي:

Le schéma liturgique s'oppose à toute unification active de l'espace et des figures comme il s'oppose à la constitution d'une conscience centrée sur la personne. Et le conflit ne tardera pas à se révéler dramatique. »[2].

من الواضح أنّ الرّشيمة الشّعائريّة تخشى الدّرجة التي تبلغها فاعليّة النّفي حين تتحوّل الهيئات (Les figures) إلى مجرّد أشكال (Formes). أي تخشى تحوّل ممارسة الشّكل لقدرته على تحويل العموميّة إلى خصوصيّة حيّة وذلك إلى حدّ يتحدّد معه الأثر الفنّي إلى أن يصبح خاليا من كلّ أشكال "الوجود لا بشرط

1 Gilles Deleuze, Francis Bacon, ***Logique de la sensation***, éd. de la différence, p 19.
2 Paul Philippot, ***La peinture dans les anciens Pays-Bas XV^e-XVI^e siècles***, Flammarion, 1994, p 59.

الإيجاب". وفعلا، بالإمكان القول إنّ الرّسم الكلاسيكيّ ساهم بقسط وافر في عمليّة تغيير طبيعة نظام الهُوَهُوَ في المجتمعات الغربيّة وتحويله من نظام يجمع بين المتعالي والكوسمولوجيّ إلى نظام يستقلّ بنظامه الإرجاعيّ. وفعلا، فكما تخشى الرّسيمة الشعائريّة فرط التحدّد، كان الرّسم الكلاسيكيّ يرى في الأعمال الفنّية السّابقة عليه نوعا من اللّعب لغياب الجدّية والذي يدلّ عليه إهمال بلورة التّعارضات. وهو الإهمال الذي يدلّ على إهمال ثان ومواز: إهمال المعالقة. ففي نظر "هيغل"، مثلا، كانت إبداعات الإغريق تتوسّل "بتظاهرات غير ذات شأن لإبراز هدوء الآلهة وبراءة طويّتها: "فينوس" على سبيل المثال، وهي خارجة من الحمّام، تنظر أمامها بوعيها الهادىء لقوّتها، "ساتيروس" وهو يمسك بين ذراعيه بالصبيّ "باخوس" وينظر إليه بوداعة وطيبة لا متناهيتين..."[1]. وعلى هذا الأساس يعتبر "هيغل" أنّ الفنّ القديم اهتمّ فقط بالتفرّد ولم يخضعه كفاية للحدود المتعيّنة ليصبح ذاتا، ولذا حكم على غرض ذلك الفن "بأنّه عادم الأهمّية، على اعتبار أنّه لا يدخل في تعارض وعداء مع ما هو مغاير له، بحيث لا يبدى أيّ ردّ فعل، بل يمثّل للعيان ناجزا ثابتا في لاتأثّريّته. وتندرج في عداد هذه الفئة الأوضاع التي يمكن اعتبارها بوجه الإجمال ألعابا، إذ تحدث فيها أو تنفعل فيها أمور ليس لها من الجدّ نصيب. وبالفعل، لا يغدو العمل جادّا إلاّ بفضل تعارضات وتناقضات توجب إلغاء أو تجاوز هذا الحدّ أو ذاك من الصّراع. لذا لا تكون هذه الأوضاع بعد، بحدّ ذاتها، أعمالا ولا تقدّم حوافز للعمل"[2]. والعمل المذكور، والذي قام من الفنّ مقام الرّهان المركزيّ، هو دَنْيَنَةُ الوجود الإنسانيّ وذلك عبر إدراج مجمل مظاهره، الوضيعة منها والنّبيلة، ضمن بنية بصريّة تسمح بمسرحته وبموضعته ضمن الشّرط التّاريخيّ. ومهما تعدّدت مضامين تلك البنية البصريّة فإنها تظلّ تستمدّ وحدتها من وحدانيّة اللاّمرئيّ الذي تصدر عنه: العقل (أو الطّبيعة الإنسانيّة) إن سمّيناه من جهة دلالته والمنظور الهندسيّ إن أشرنا إلى أداته.

من ناحيته، "سيزان"، ودون الرّغبة في استرجاع الرّسيمة الشّعائريّة، سخّر عمله لفتح ما أغلقته وثنيّة الأشكال وخاصّة في إحياء ما جمّدته الفاعليّة اللّدائنيّة. فبالنّسبة إليه، لا يتطابق عالم الفنّ لا مع العالم الأصليّ ولا مع مجال المشتقّ. إنه في مجال المَا بَيْن. لذلك عمل "سيزان" على إعادة دمج المظاهر ضمن اللامرئيّ لما يسمح به هذا الإجراء من استعادة الجسد لما سُلِبَهُ من القوى وليستردّ تجوهره الطّبيعيّ. مع أنّه لا يتحقق التّجوهر الطّبيعيّ في لوحات "سيزان" بدون أن يتقاطع مع مساقط الضّوء. فطبيعته لا هي بالطّبيعة المعطاة في الطّبيعة (حيث تتعارض الأجسام مع النّور وتحجب الأولى الثّاني)، ولا هي بالطّبيعة الطّابعة (تنصيص) ولا هي بالطّبيعة المطبوعة (مهابط الضّوء). إنّها طبيعة من حيث هي ضفيرة تعطف طبيعة الرسّام كمادّة- أي كمعطى تقبّليّ- على الفاعليّة اللّدائنيّة. كلّ ذلك جعله يتخطّى حدّ النّفس دونما حاجة لأيّ ضرب من الجموح، هذا إذا صرفنا النّظر

---

1 هيغل، فكرة الجمال، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة – بيروت، الطبعة الثانية، 1981، ص 173

2 نفس المصدر. ص 171. من ناحيته سيلاحظ "بول فيليبو"، في نفس الغرض، ما يلي:

« D'extravertie, la conscience artistique se fait introvertie. Désormais, elle recherchera moins un enrichissement ultérieur de l'objet visible qu'un approfondissement des articulations et des relation intimes qui unissent les figures et les choses au sein de l'image [...] Le réseau de communication intimes que l'introversion tisse entre les figures et les choses pour surmonter leur pure coexistence immobile implique une perception de l'espace comme continuité sensible, comme milieu où les figures et les choses communiquent du dedans. Mais une telle unification interne devait inévitablement se heurter à l'objectivité médiévale du schéma liturgique. » P. 39.

مع ذلك لا ينبغي الغفلة عن مزية "هيغل" في ربط هذا الاختيار على مستوى الشّكل بمضمونه التّاريخي والذي يتمثّل في محاربة امتيازات الولادة واستبدالها بالانسجام بين القابليّات والموهبة والمهارة والتّعليم. (ص 183–184).

عمّا تتطلّبه القوّة التّوكيديّة من صبر على الإنزياح عن نظام الهُوَهُوَ ومن عزيمة على العدول عن قيمه. لذلك كان عالم لوحات "سيزان" موسوما بغرابة محيّرة (Inquiétante étrangeté) وهو مع ذلك صلب المعمار غير عديم الشّكل. أليس هو القائل: « Quand la couleur est à sa richesse, la forme est à sa plénitude ». لا عجب إذن إذا جاءت رسوم "سيزان" غير مبالية بحدّة و"جَوْدَةِ" المرئيّة. وفعلا فكّت رسوم "سيزان" الارتباط بين الرّسم وحدّة الانتباه الهادف للولوج في الأشياء. في المقابل، تعكس رسوم "سيزان" حالات من انخفاض الطّاقة الفكريّة وحالات من "الإحساس بعدم الاكتمال" وذلك كتوطئة لبعث حالات تداعيّاتيّة تربط الأصليّ بالمشتقّ والذهنيّ بالسّديميّ. فإذا كان إنجاز لوحات "سيزان" يتطلّب وقتا طويلا فذلك لضرورات الصّبر الذي يتطلّبه منه إحداث تراخي جهد التّركيب والانزياح عن كلّ أشكال الوعي وعن كل أشكال الإدراك التّجاوزيّ (Subliminal). إجمالا، كان الرّسم الكلاسيكيّ يرسم الحضور: الحضور بإزاء الذات والحضور بإزاء نظام الهُوَهُوَ (ويكاد الفعلان يترادفان)، في حين طلب "سيزان" من رسومه أن تعضد رغبته في الغياب. وهي رغبة مترتّبة على رفضه لفاعليّة النّفي الملازمة لأفعال الإرادة وعلى التزامه بالقوّة التّوكيديّة التي تشرط العلاقة الذوقيّة بالوجود. ومن بين مفاعيل هذا الاختيار تزايد أهمية منصب (Le statut) "الطّبيعة الصّامتة" بحيث تكاد تصبح النّموذج المنواليّ (Le paradigme) للرّسم. خاصّة أنّ من شأن النّصبة اللاّمبالية —التي سبقت الإشارة إليها—أن تقلّص الفروق بين التّيمات بشكل كبير. حيث يبدو أنّ الإدراك والذاكرة "اللاّمباليتين" يتصرّفان مثل الذاكرة والإدراك خلال النّوم. وقد بيّن "برغسون" أنّ "الإدراك والذاكرة اللّذين يعملان في الحلم طبيعيّان أكثر من إدراك وذاكرة اليقظة: إنّ الوعي يتلهّى في الحلم بالإدراك من أجل الإدراك، وبالتّذكّر من أجل التّذكّر، دونما أيّ اهتمام بالحياة العمليّة"[1]. ومع ذلك، لا بدّ من التّأكيد على أنّ ما اعتبره "برغسون" نوعا من الطّرح والإنسحاب هو في واقع الأمر طريقة الفنّان عموما، و"سيزان" خصوصا، في الحضور الحيّ ضمن لوحته. فحضور المادّة ضمن لوحة الرسّام هو المعادل لحضوره الحيّ فيها هو الآخر، أي هو السّبيل له ليحضر في لوحته بإفراط (أي حضور إستطيقيّ لا يلتزم بحدّ النّفس). وما الغياب الذي يشبه النّوم والشّرود إن هو إلاّ اختيار الاختفاء في بداهة المادّة الحسّية ومشاركة لها في كنهها الإستطيقيّ، أي في كونها معطى تقبّليّ وبالتّالي مستعدّ لذلك النّوع من الألفة التي يسمّيها "بلانشو" الألفة الفظّة أو البرّية و هو الإستعداد الملازم للتّأكيد اللاّمتناهي الذي يحمل معه الصّفة الطّارئة التي تربط في اللّعب الفكرة بالصّدفة. و اشتمال المادّة في لوحات "سيزان" على البداهة الإستطيقيّة جعلها الأولى التي تستدعي قراءتُها صعيدا ثالثا للمباشرة إلى جانب ما دُرِجَ عليه وقتذاك من تفحّص لمضمون القصّ ومن سبر لطبيعة الحلول التّصويريّة المعتمدة، من مثل اختيار الألوان وعمل التّشكيل واصطناع التّناسق والتّوازن الخ...صعيد تصبح ضمنه صُبوات الحضور ضمن الزّمان المعطوف على المكان الكشّاف الذي يختفي في ما يكشفه. كذا تصبح لوحاته بؤر حضور يتمّ ضمنها تأكيد حدّ النّفس عبر تخطّيه وذلك للاختفاء ضمن "كيف بلا جوهر" (تماما كما تختفي بعض الحيوانات، خاصّة البحريّة منها، في اللاّمرئيّ)، أي ضمن معطى إستطيقيّ قادر على أن يكون كلّ شيء ولكنّه في كلّ أحواله يؤلّف جملة محسوسة. وإنما في إشارة إلى هذه الأويقات التي يترصّدها "سيزان" بصبر يجعل اللّوحة الواحدة يدوم إنجازها سنين متتالية، تحدّث "لاكان" عمّا سيسمّيه "رذاذ المرقاش". يقول "لاكان":

1 هنرى برغسون، الطّاقة الرّوحيّة، ترجمة د. علي مقلد، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر، 1991، ص 118.

« Que la fonction du peintre est tout autre chose que l'organisation du champ de la représentation où le philosophe nous tenait dans notre statut de sujet, c'est ce que Merleau-Ponty a admirablement repéré en partant de ce qu'il appelle, avec Cézanne lui-même, ***ces petits bleus, ces petits bruns, ces petits blancs***, ces touches qui pleuvent du pinceau du peintre »[1].

فخاصّية ذلك الرّذاذ تتمثّل في تطابقها مع أويقات تكون خلالها لمسات المرقاش تعني من خلال عدم معناها، أي أنّها تعني، لا دلاليًا، ولكن بما تحظى به من اكتناز سببه امتلاء الذات بسَوْرة الحياة، أو سببه نجاحها في التّقاطع مع خارجٍ من شأنه أن يَحْبُوهَا بوجود لامنقسم. ولأنّ الوجد انوجاد يجد خلاله المفرد، من ناحية خامة حضوره الحيّ في جسده، ومن ناحية أخرى، خامة الحضور الحيّ للخارج، وذلك قبل أن يَأْلَمَ بهما معًا وعلى نحو مباشر، يصبح اللاتمام أوسع إجمالا من الإرادة المجملة، وذلك بحكم نجاحه العجيب في مُخاضَرَة انقدار الحاليّ مع التّقديريّ. ولذلك كان من الضّروريّ إدراك تجاور اللّمسات ضمن لوحات "سيزان" وعدم أسلبتها منظوريًا، لا فقط على أنّه يعني مغادرة الرسّام لوجهة نظر المشاهد إلى موقع صاحب الوجد، بل يعني كذلك عدم انفصالها عن الخارج الذي تستمدّ منه خامة حضورها الحيّ دون أن تذوب فيه. شأن اللّمسة التوجّدية شأن البرق الذي يندلع وكأنه فرّ من السّماء ولكنّه مع ذلك يظل يسحبها وراءه. في الحالتين يسمح انفكاك التّمركز للاّمتناهي بأن يتجلّى في المتناهي وذلك لسماحه بتخطّي التمييز بين ما هو وعي وما هو وعي به. وإنما على مستوى التّأسيس لذاتيّة منفكّة التّمركز يكمن تحديدا مضمون علاقة "نيتشه" بالفنّانين الطّلائعيّين، وليس كما ذهب إليه صاحب النصّ أعلاه، من حديث عن إنسان متفوّق سيكون فاعل انقلاب دام. إذ التّفوّق الذي يشترك كلّ من "نيتشه" و"مالارميه" في التّبشير به إنّما هو حاصل خبرة انفكاك التّمركز، التي كان "سيزان" خير من عبّر عنها في الرّسم. وحيث قصّر "جان ماري شيفر" في تدقيق مضمون علاقة "نيتشه" بالفنّانين الطّلائعيين، نجح

1 Jacques Lacan, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, Seuil, 1973, p 101 (l'auteur souligne). Plus loin, Lacan reprend la question de ces petits bleus et autres pour dire : « Est-ce que la question n'est pas à prendre au plus près de ce que j'ai appelé la pluie du pinceau ? Est-ce que, si un oiseau peignait, ce ne serait pas en laissant choir ses plumes, un serpent ses écailles, un arbre à s'écheniller et à faire pleuvoir ses feuilles ? Ce qui s'accumule ici, c'est le premier acte de la déposition du regard. Acte souverain sans doute puisqu'il passe dans quelque chose qui se matérialise et qui, de cette souveraineté, rendra caduc, exclu, inopérant, tout ce qui, venu d'ailleurs, se présentera devant ce produit. » p. 104. Par ailleurs, il y a tout lieu de parler de la pluie de la caméra au cinéma. Il vaut à ce propos de citer André Bazin affirmant, à titre d'exemple, ce qui suit : « On peut tenir Les Dames du Bois de Boulogne pour un film éminemment réaliste bien que tout ou presque tout y soit stylisé. Tout : sauf le bruit insignifiant d'un essuie-glace, le murmure d'une cascade ou le chuintement de la terre qui s'échappe d'une potiche brisée. Ce sont ces bruits , d'ailleurs soigneusement choisis pour leur indifférence à l'action, qui en garantissent la vérité. » ***Théorie du cinéma, op. cit.***, p. 164. Dans la même ligne d'idée Deleuze relève la présence, dans l'œuvre cinématographique de Schefer, de «ces grains dansants qui ne sont pas faits pour être vus, cette poussière lumineuse qui n'est pas une préfiguration des corps, ces flocons de neige et nappes de suie. ». ***L'image-temps, op. cit.***, p. 219.
نفس الأمر واجهه "ج. فرانال" عند حديثه عن فلسفة "هايدغر" إذ يقول متحدّثا عن كتابة الأخير: "كلّ ما في الكتابة الحمحمة التي يستنطقها منها مالها من قدر الكتابة المتآكلة. الحمحمة: أقلّ من صوت، أقلّ من كلمة، أقلّ من جملة. ولكن لا أقلّ من الكيفيّة الفريدة التي بها يصبح هذا الشّيء الإلهيّ المسيطر فينا مسموعا، لا بأن يسمع في حدّ ذاته وكما يسمع النّشيد (مثلما ظنّه "أفلاطون" و"روسّو"، لا فرق بينهما)، وإنّما بأن يرنّ في الطّقطقة الصّامتة لكلّ عبارة: وهو أمر لدنه النصّ تشقق بإنصات." ذكره د. محمد محجوب في كتابه "هيدغر ومشكل الميتافيزيقا"، دار الجنوب للنشر، 1995، ص 25 (الهامش). أمّا حفيف اللّغة عند "بارت" فهو أمر أشهر من أن يحتاج لتوقّفٍ خاص ...

"هابرماس"، وذلك لانتباهه لعلاقة خبرة انفكاك التّمركز بتفوّق الإنسان الجديد الذي تمّ التّبشير بمقدمه. يقول "هابرماس": "قوّة إرادة القوّة أو العقل الأداتيّ: انفتح هذا المنظور بفضل الحداثة الفنّية، وحي عنيد —جذّر في الفنّ الطّلائعيّ — لذاتيّة منفكّة التّمركز، منعتقة من كلّ تحديدات المعرفة ومن فاعليّة تقود إلى غاية ومن كلّ مقتضيات العمل والمنفعة— ليس "نيتشه" وحسب معاصر "مالارميه" وتجمعهما قرابة فكريّة، ولم يستوعب وحسب الرّومانسيّة المتأخّرة "لريشارد فاجنر"، لقد كان أيضا أوّل من قدّم شكلا مفهوميّا لروح الحداثة الفنّية حتّى قبل أن يتّخذ وعي الطّليعة شكلا موضوعيا في الأدب، في الرّسم وفي موسيقى القرن العشرين بحيث يسمح "لأدورنو" أن يستخلص منها "النّظريّة الفنّية". إنّ إسباغ القيمة على العابر، والإحتفال بالدّيناميكيّة، وتمجيد الرّاهن والجديد هي التّعبير عن وعي الزّمان ذي الدّافع الفنّي، رغبة بالحاضر البكر والمعلّق"[1].

على مستوى الرّسم، ستسمح خبرة انفكاك التّمركز بتحريره من سطوة المسرحة الخاضعة لمقتضيات المعالقة وستسمح له بطلب الرّاحة في الحسّي بدل الرّاحة في الوحدة. فبعد الرّخص التي أسداها "سيزان" للرّسم، فإنّ رسّاما مثل "دولاكروا" لو بُعِثَ مجدّدا وعاد ليرسم لوحته "الحرذية وهي تقود الشّعب" لما احتاج، بعد إنجازه لرسمه التّخطيطيّ، أن ينفق وقتا طويلا من أجل مسرحة دلالات الحدث، ليتوفّر في المقابل لتحويل لوحته إلى بؤرة حضور تحاول أن تعطف الزّمن التّاريخيّ المشتقّ على الزّمن الكوسمولوجيّ الأصليّ، أي لكان "دولاكروا" عُنِيَ أكثر بربط الحدث التّاريخيّ بخارج، هو الوجود الحسّي، ولطوّرت لوحته خبرة المفرد، لا بوصفه ما يمثّل الكلّي (كشأن المرأة الحاملة لواء الثّورة) وإنّما بوصفه كشفا حيّا وآنيّا عمّا يمتنع اكتشافه. ذلك أنّ حضور التّاريخ مجسّدا في امرأة تقود الشّعب عرّض مرّة أخرى المحسوس ليكون محسوسا بالعرض لا محسوسا بالحقيقة، وفق عبارة ابن سينا [2]. وعلى هذا النّحو فقط، كان سيتسنّى له الحضور بإفراط في لوحته، ولكانت لوحته حظيت بدلالة فنّية ولكن بالمعنى الحرفيّ للكلمة، أي بمعنى الخبرة الموجودة في حدّ ذاتها. وهو الأمر الذي يفسّر لِمَ كان عدم المباشرة في الفنّ شيئا ثمينا.

1 هبرماس، القول الفلسفيّ للحداثة، مصدر مذكور، ص 195.

يقول ابن سينا: "إنّ المحسوس بالعرض هو الذي ليس محسوسا بالحقيقة، لكنّه مقارن لما يحسّ بالحقيقة مثل إبصارنا أبا عمرو وأبا خالد، فإنّ المحسوس هو الشّكل واللّون، ولكنّ عرض ذلك مقارن لشيء مضاف، فنقول: إنّا أحسسنا بالمضاف ولم نحسّه البتّة ولا في أنفسنا خيال أو وهم ولا رسم لأبى خالد من حيث هو أبو خالد يكون ذلك الرّسم، أو الخيال مستفادا من الحسّ بوجه من الوجوه". كتاب النّفس، ضمن "الشّفاء"، مصدر مذكور، ص 139.

حاشيــــة ختاميــــة

إذا كان تاريخ الفلسفة هو تاريخ الأفلاطونيّة، فلأن الأفلاطونيّة استهلّت المصادرة على الأطروحة التي ستستند إليها الفلسفة، ونعنى بذلك المصادرة على استحالة حضور حسّي مليء ومطلق، وذلك بصياغتها لمقولة الأثنوة (La dyade) بحيث لا تُطّلَبُ شمولية المعنى إلاّ بعد شطب الوحدة الأصليّة. في المقابل، لأنّ إستطيقا اللاّمنقسم ترفض القول ببرّانية العالم التي استهلّها سقراط، فبعد أن تتولّى تعيين هذا المستحيل من حيث أنّه التّقديريّ، تقوم بتوكيده بوصفه مستحيلا، أي بوصفه ما يتخطّى كلّ الانقسامات التي تشرط قيام البنيات البصريّة وكذلك القوليّة[1]. هكذا تختلف الوحدة الإستطيقيّة عن نظيرتها النّظريّة. الأولى تستمدّ مبدأ وحدتها من تقاطع مستحيل مع خارج وهذا من شأنه أن يسمح للمفرد بالاهتداء لنقطة يتمركز عليها بتمامه، في حين تستمدّ الوحدة الثّانية مبدأها من التّطابق مع غيرٍ أكبر لا يحرّر من العرضيّة (الملازمة للاستحالة) إلاّ بثمنٍ هو خضوع المفرد للانشطار.



(علاقة الوعي بالانشطار والانفصالية كشأن السّحنة ضمن هذا الرّسم المتضمّن لسحنتين متمايزتين ولكن ما يكاد الانتباه يقف عند إحداهما حتّى تغيب الثانية، في حين تستدعى الوحدة الإستطيقية التعامل مع كلتيهما بوصفهما (لا مكتمل) ينفتح تزامنيا على كلّ إمكانيات الالتئام).

ولتعارض الالتئام الإستطيقيّ مع قيم نظام الهُوَهُوَ، فقد كان القيِّمون على دوام هذا النّظام دائمي الحرص على تثبيت إحداثيّاته من خلال عمليّة نفي إستطيقيّ قوامها استحداث مساحة تضمن انسحاب المفرد من العالم للإقامة ضمن "حدّ النّفس". هكذا، يتمّ تصدير مطلب الرّاحة في الوحدة على الميل الطّبيعي للالتئام الإستطيقيّ، كما يتمّ تأثيم فعل التّخطّي الذي من الضّروريّ تعاطيه من أجل الاستجابة للميل إلى الالتئام الإستطيقيّ. وهكذا أيضا يتمّ تعميق لاتماثل الإستطيقيّ مع الرّمزي وبالتّالي مع الاجتماعيّ والتّاريخيّ وذلك بإخضاع حضور الإنسان في العالم إلى خزلة ظواهريّة تقصي التّقديريّ لتحصره ضمن مساحة المكن. وإذا كان التّقديريّ يرتبط بالإسراف في الحضور وبلانهائيّة انقلاب العين (L'infini de la métamorphose)، فإنّ الإمكان يرتبط، على النّقيض من ذلك، بغائيّة بعينها، ألا وهي تثبيت الإحداثيّات (Stabiliser les référents). عبر توسيع حقوليّتها لهذا اختلف مطلب كلّ من المبدع والإنسان المندمج (ضمن نظام الهُوَهُوَ) بحسب اختلاف غرض كلّ من الخبرة الإستطيقيّة

1 Blanchot écrit : « Mais quand tout a disparu dans la nuit, « tout à disparu » apparaît. C'est l'autre nuit. La nuit est apparition du « tout a disparu ». » *L'espace littéraire, op.cit.*, p. 215.

ونظام الهُوَهُوَ. وبخصوص غرض الخبرة الإستطيقيّة، فإنّه لا بدّ من التذكّر أنّه إذا كان الإستطيقيّ هو ما لا فكاك للشّيء عنه فإنّ أوّل مدلولاته هو القوّة. وأولى دلالات القوّة هي المزاج. والمجموع الذي يربط بينه و بين الكنه مقياسه الحدّة و التكثّف. و لذا كانت مشكلة الإبداع الرئيسيّة تتمحور حول إمكان العبور بتلك الحدّة نحو سطح يكون من شأنه شطب انفلات الحسّي دون تعطيل كنهه. أي سطح قادر على تخطّي المسافة الفاصلة بين الحضور الإنسانيّ وبين الكنه دون ملئها أو ردمها و ذلك تجنّبا لمنزلق استيعاب غيريّة الحسّي و شطب كل إمكان علاقة مع الكيفيّة الصّرفة. في المقابل، يعمل القيّمون على نظام الهُوَهُوَ على تثبيت إحداثيّاته من خلال تأسيس نظام للأشياء يكون موسوما بالانتظام والشّفافية وسهولة التّداول. ومنه إغراء الواقعيّة، أي إغراء الاستناد إلى ضمانة مرجع ما. وهو إغراء ينحلّ في آخر المطاف إلى إجراء القصد منه تحويل الإستطيقيّ إلى منطقيّ. وفعلا، إذا انتقلنا من الحكم المفرد: "هذه الوردة جميلة" إلى الحكم المنطقيّ (الكلّي): "الورود جميلة"، خرجنا من مجال الأحكام الإستطيقيّة إلى مجال الأحكام المنطقيّة، وإن كان الحكم المنطقيّ في هذه الحالة يقوم على مقارنة عدد من الأحكام الإستطيقيّة (المفردة). ومن شأن الكلّية المنطقيّة ها هنا إعطاء سند واقعي للانفعالات الإستطيقيّة والاستيهامات الملازمة لها وتحويلها بذلك إلى تصوّرات. ومن الأمثلة المبلورة لإغراء الواقعيّة البصريّة ولإغراء تحويل الاستيهامات إلى تصوّرات، مثال المرآة. إذ حتّى عندما يتعلّق الأمر بفيلسوف يرتاب في نيّة الرّسم الذي كان يدّعي تعاطي ممارسة مضبوطة ومنزّهة عن الخطأ كما هو الحال مع "مرلو-بونتي، فإنّنا نجده لا يتردّد في الكتابة بخصوص المرآة ما يلي:

"نستطيع أن نبحث في اللّوحات ذاتها عن فلسفة مشخّصة للرّؤية وتكون بمثابة علم الأيقونات الخاصّ بها. فليس من قبيل الصّدفة، مثلا، أن يكون شائعا في التّصوير الهولنديّ (وفي غيره كثير) أنّ العين المستديرة للمرآة" تكون "هاضمة" لمنزل خال من داخله. إنّ هذه النّظرة السّابقة على النّظرة الإنسانيّة هي رمز لنظرة الرسّام. والصّورة المرآويّة تخطّط في الأشياء عمل الرّؤية على نحو أكمل ممّا تفعل الضّياء والظّلال والانعكاسات. فالمرآة، مثل جميع الموضوعات الأخرى، ومثل الأدوات، ومثل العلامات، قد بزغت على المحيط المفتوح من الجسم الرّائي إلى الجسم المرئيّ. إنّ كلّ صناعة فنّية هي "صناعة فنّية خاصّة بالجسم"، وهي ترسم وتكبّر البنية الميتافيزقيّة لجسدنا. إنّ المرآة تظهر لأنّني راء ومرئيّ، ولأنّ هنالك انعكاسيّة للمحسوس تترجمها المرآة وتجعلها تزدوج. وعن طريق المرآة يكتمل خارجي، فكلّ ما لديّ من سرّ دفين يمرّ في هذا الوجه، في هذا الموجود المسطح والمغلق الذي سبق أن جعلتني أرتاب فيه صورتي المنعكسة في الماء. لقد لاحظ "شيلدر" أنّني إذ أدخّن الغليون أمام المرآة فإنني أحسّ السّطح المصقول المحرق للخشب ليس هناك فحسب حيث تكون أصابعي، ولكن أيضا في هذه الأصابع التي تشبه الهالة، هذه الأصابع المرئيّة فحسب التي في قلب المرآة. إنّ الشّبح في المرآة يسحب جسدي خارجا، وفي الوقت نفسه كلّ اللاّمرئيّ من جسمي يمكن أن يحيط الأجسام الأخرى التي أراها. ومن هنا يمكن أن يحتمل أجزاء مقتطعة من جسم الآخرين كما تنتقل ماهيتي إليهم، فالإنسان مرآة للإنسان. أمّا فيما يختصّ بالمرآة فهي الأداة لسحر كلّي يحوّل الأشياء إلى مناظر والمناظر إلى أشياء، ويحوّلني إلى الآخر والأخر إليّ. وكثيرا ما حلم الرسّامون بخصوص المرايا، لأنّه بواسطة هذه "الحيلة الآليّة" مثلما بواسطة خدعة الرّسم المنظوريّ، كانوا يتحقّقون من انقلاب عين (La métamorphose) الرّائي والمرئيّ، انقلاب العين الذي هو من صميم تعريف جسدنا وتعريف موهبتهم. ولهذا أيضا كثيرا ما أحبّوا (وما زالوا يحبّون: لنتأمّل رسوم "ماتيس") أن يرسموا أنفسهم وهو يقومون بالرّسم، مضيفين لما يرونه عندئذ ما تراه الأشياء منهم، كما لو كان ذلك لكي يشهدوا أنّ هناك رؤية شاملة أو مطلقة، لا يبقى خارجها شيء، وتنغلق عليهم"[1].

سقنا هذا النصّ بكامله نظرا لصدق تصويره للصّعوبة التي يواجهها فيلسوف سار أشواطا بعيدة في التحرّر من أوهام الحداثة ولكنّه مع ذلك عجز عن تخطّيها من أجل نسيان النّفي الإستطيقيّ الذي رسّخته قبل أن ترسّخ

1 موريس ميرلوبنتي، العين والعقل، مصدر مذكور، ص ص 32- 34 (التشديد منّا).

الاعتقاد في برّانيّة العالم. ويحسن ها هنا أن نذكر كلام "دولوز" عن الحداثة لكي ندرك بشكل أفضل مأزق "مرلو-بونتي" والذي عوّل فيه على المرآة لأن تُعِينَهُ على تخطّيه. يقول "دولوز":

« Le fait moderne, c'est que nous ne croyons plus en ce monde. Nous ne croyons même pas aux événements qui nous arrivent, l'amour, la mort, comme s'ils ne nous concernaient qu'à moitié. [...] C'est le lien de l'homme et du monde qui se trouve rompu. Dès lors c'est ce lien qui va devenir objet de croyance: il est **l'impossible** qui ne peut plus être redonné. La croyance ne s'adresse plus à un monde autre ou transformé. L'homme est dans le monde comme dans une situation optique et sonore pure. La réaction dont l'homme est dépossédé ne peut être remplacé que par la croyance. Seule la croyance au monde peut relier l'homme à ce qu'il voit et entend »[1].

وقد مرّ بنا، ضمن حاشية سابقة، أنّ "مرلو-بونتي" يعتبر أنّه "من الأفضل أن تكون الوحدة الأصليّة قد انفصلت، والأفضل أنّ العالم والتّاريخ يكونان. إنّ انشقاق الإنسان عن نفسه، وهو الانشقاق الذي كان منذ حين يعوقه عن أن يكون" الإنسان الإلهيّ"، قد بات الآن صانع حقيقته وقيمته". لا عجب إذن أن يخشى صورته منعكسة في الماء ويطمئنّ إلى صورته في المرآة. إذ منذ بداياتها اليونانيّة صاغت الحضارة الغربية أسطورة "نرجس" تخويفا من إغراء الالتئام الإستطيقيّ وتصالح المفرد مع ضاربه الكوسمولوجيّ. وهو إغراء يحفز، فيما يحفز عليه، على الرّغبة في ملامسة ما يتمّ إبصاره، أي يحفز على تخطّي التّخم المرآوي والتّقاطع مع ذات الأمر، بل والالتحام به. في هذا الخصوص، يكتب "هيرت"، شارحا ضرورة فصم الوحدة الأصليّة كما يُعبّر عنها موت "نرجس" فيقول:

« La mort de Narcisse procède de cette **impossibilité** de voir et toucher en même temps. Voir implique une distance avec l'objet-image, insupportable à son désir, et toucher défait cette précieuse image, tandis que ses mains ne se referment que sur la fuite de l'eau entre ses doigts. Il meurt d'échouer à donner corps à son image, ce qui aurait été la seule **possibilité** de toucher ce qu'il voit »[2].

يرتبط إذن الالتئام الإستطيقيّ بالموت لأنّ تحقّقه يشرط مغادرة حدّ النّفس وبالتّالي الزّهد في الممكن وطلب المستحيل (منطقيّا) أي تفعيل "حدّ النّفس" خارج مجال "الما صَدَقْ" التّابع لها (En dehors de son domaine de définition) . ولعلّ البهائم سمّيت بهائم لتواؤمها مع هذه الاستحالة. من ذلك ما ذكره "ابن سينا" من أنّ "الخيل تكدّر الماء الصّافي بالحوافر ثم تشرب".[3] فهي تخشى أن يحدث لها مثل الأمر الذي ورد ذكره في كلام "مرلو-بونتي" عن المرآة، أي أن يسحب الشّبح جسدها خارجا. مع ذلك، حين يقول "مرلو-بونتي" إنّه عن طريق المرآة يكتمل خارجه، فلا بدّ من التّدقيق أنّ الخارج الذي سيشمله الاكتمال المذكور هو ليس خارجه الإستطيقيّ وإنّما خارجه الإنسانيّ. معنى ذلك أنّ المرآة ستجعل منه إنسانا مفرط الإنسانيّة (Humain, trop humain) وستزيد بالتّالي المرآة في فصله عن تجربته الدّاخلية وعن حافزها: الآخر الألوهيّ. والدّليل على ذلك أنّه عندما يخرج كلّ اللامرئيّ من جسد "مرلو-بونتي" فإنّ الكسور التي يمكن أن تنضاف إلى جسده لا صلة لها بالطّبيعة وإنّما هي أجزاء مقتطعة من جسم الآخرين، كما أنّه عندما تسيح ماهيته فإنّها لن تنتقل إلاّ إلى نفس هؤلاء الآخرين. إنّه نفس المبدأ العامّ الذي التزمت به الدّنْيَنة (La sécularisation) منذ استهلالها من طرف

---

[1] Deleuze, ***L'image-temps***, ***op. cit.***, p. 223. (nous soulignons).

[2] Jean-Michel Hirt, ***Toucher des yeux***, in la revue « L"Écrit du temps : voir, dire, Ed. Minuit, 1988, p 40. (nous soulignons).

[3] ابن سينا، كتاب الحيوان، ضمن كتاب الشفاء، تحقيق د. عبد الحليم منتصر وسعيد زايد وعبد الله إسماعيل، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ص 99. ويذكر الجاحظ نفس الأمر في كتاب "الحيوان".

اليونانيّين. وبالإمكان التجرّؤ للافتراض أنّ المرور الذي نادى به أفلاطون من الفنّ إلى الجمال، قوامه الإذعان لتغيير في العلاقة بالمعنى: من الوجد إلى مسرحة الوجود. وهي النّقلة التي لاحظها ابن سينا وقال بصددها في سبيل الحديث عن الشّعر اليونانيّ: " والشّعر اليونانيّ إنّما كان يقصد فيه في أكثر الأمر محاكاة الأفعال والأحوال لا غير، وأمّا الذّوابّ فلم يكونوا يشتغلون بمحاكاتها أصلا كاشتغال العرب. فإنّ العرب كانت تقول الشّعر لوجهين: أحدهما يؤثّر في النّفس أمرا من الأمور بعينه نحو فعل وانفعال، والثّاني للتّعجّب فقط، فكان يشبّه كلّ شيء ليعجب بحسب التّشبيه. وأمّا اليونانيّون فكانوا يقصدون أن يبحثوا بالقول عن فعل، أو يردعوا بالقول عن فعل. وتارة كانوا يفعلون ذلك على سبيل الخطابة، وتارة على سبيل الشّعر. فلذلك كانت المحاكاة الشّعريّة عندهم مقصورة على الأفاعيل والأحوال، وعلى الذّوات من حيث لها تلك الأفاعيل والأحوال"[1]. بكلام آخر انحصر لديهم الشّعر في الأغراض المسرحيّة.

ومع ذلك فإنّه لا يمكن توسيع مساحة الانتظاريّة الملازمة لمسرحة الوجود دون اختزال الوجد إلى الوجود العموميّ ودون تبدّيه معياريّة المصلحة. من الأمثلة التي يمكن ذكرها في هذا الباب، النّقد اللاّذع الذي وجّهه "فاليري" إلـى "باسكال" صاحب الجملة الشّهيرة القائلة: "يرعبني الصّمت الأبديّ الذي يلفّ هذه المساحات اللاّمتناهية". فبعد أن ناظرها بجملة مناوئة مضمونها: "إنّ الضّجيج المتقطّع والصّادر عن المرحاض يبعث في الطّمأنينة"، يقوم "فاليري" بإطراء ذكرى الرسّام "ليوناردو دى فنينشي" وذلك بوصفه النّقيض الإيجابيّ لـ"باسكال" وفي هذا الباب يقول: "لا وحي يتنزّل على "ليوناردو" ولا وجود للجّة مُشْرعة على يمينه. ولو وجدت اللجّة لدفعته إلى اصطناع جسر. ثمّ إنّ وجود اللّجة قد يساعد على إجراء محاولات لاختراع عصفور آليّ". ولكن هل يمكن اعتبار قدرة "ليوناردو دى فينشي" على اصطناع الجميل والنّافع دليلا على وهمية الخبرة التي عاناها "باسكال" والتي لا يمكن مباشرتها إلاّ عبر مقولات الجليل وعبر معاناة صبوات الوجدان؟ ألا يؤدّي الاختزال الذي قام به "فاليري" إلى عدميّة تدعم ما أسماه ابن سينا "النّظرة العامّية للوجود"، والتي هي الأخرى تختزل الوجود إلى المفاوضات الخطابيّة أي تنازع في شيء دون أن "تقع منازعة في **كون الأمر نفسه**، ولكن في كونه نافعا أو غير نافع، وكونه ظلما أو غير ظلم، أو فضيلة أو نقيصة"[2]. ذلك أنّ التّصوّر العامّي يربط حقيقة "كون ذات الأمر" بخبرة يدخل خلالها الكائن في علاقة مباشرة مع إنّيته ويتمكّن ضمنها من الانغلاق على نفسه ومن أن يكون، وفق عبارة ابن باجة، "لا لأجل شيء".

لا حاجة إلى القول إنّ "مرلو-بونتي" غير معنيّ بمثل هذه الخبرة، وهو الذي، على النّقيض من ذلك، يربط الخصوصيّة الإنسانيّة بما يسمّيه "سرّ الطّواعية" (Un mystère de passivité). وهو السرّ الذي ارتبط لديه خاصّة بتقدير دور العمق ومنصبه ضمن العمليّة الإدراكيّة. ولكنّ تأمّل "مرلو-بونتي" في المسألة هداه إلى أنّه لا يمكن القول بمباينة العمق لباقي الأبعاد إلاّ إذا شطبنا مقياس "المنظور الفرديّ" (La perspective individuelle)، وهو المقياس الذي لا إمكان للإنسان بدونه أن ينخرط في العالم. هكذا أصبحت لا مرئيّة العمق مجرّد ظاهرة لها

1 ابن سينا، كتاب الشّعر، تحقيق وتقديم عبد الرّحمان بدويّ، الدّار المصريّة للتّأليف والتّرجمة، القاهرة، 1966 ، ص34 . بكلام آخر يمكن القول مع" فرانسوا شاتليه"، إنّ نجاح الخطاب التّاريخيّ وشموله لكلّ الميادين هو إحدى العلامات الأصليّة لإيديولوجيّة المدينة اليونانيّة .وهو النّجاح الذي تجلّى من خلال« عدد من السّمات المميّزة والتي يمكن تلخيصها ببعد المثول : مثول الظاهرة الدّينيّة في المجتمع. فرانسوا شاتليه، تاريخ الإيديولوجيّات، الجزء الأوّل (العوالم الإلهيّة حتى القرن الثّامن ميلاديّ)، ترجمة د .أنطوان حمصي، منشورات وزارة الثّقافة في الجمهورية العربيّة السّوريّة، دمشق، 1997 ، ص.28.

2 ابن سينا، كتاب الخطابة، ضمن كتاب" الشّفاء"، مراجعة د .ابراهيم مدكور، حقّقه د .محمّد سليم سالم، نشر وزارة المعارف، القاهرة 1954، ص 55 (التشديد منا).

صلة بامتداد المسافة على مستوى العَرْض (En largeur) حتّى جاوزت منظور الشّخص المفرد، فصارت لا مرئيّة. هكذا ينتهي "مرلو-بونتي"، لا فقط إلى المعادلة بين العمق والعرض L'équivalence de la profondeur et de la) (largeur، وإنّما هو ينقد كذلك العلم والفلسفة الدّوغمائيّة لعدم اعتمادها "المنظور الفرديّ" مقياسا، هذا إن لم تقم بتقبيحه وتشويهه. وهو إذ يتّجه صوب الفينومولوجيا فأملا في الإستفادة من منهجها في تسقّط إنبجاسات المعاني. ولذلك اهتمّ كذلك بالإدراك والتزم بالجسد محكّا لتقويم خبرة العمق ونمط تكشّفه مظهرا مَخْبُوًّا بدلالة. وعن هذه الخبرة الإدراكية وعلاقتها بالعمق يقول "مرلو-بونتي":

« L'expériece de la profondeur selon les vues classiques consiste à déchiffrer certains faits donnés –la convergence des yeux, la grandeur apparente de l'image –en les replaçant dans le contexte de relations objectives qui les expliquent. Mais, si je peux remonter de la grandeur apparente à sa signification, c'est à condition de savoir qu'il a un monde d'objets indéformables, que mon corps est en face de ce monde comme un miroir et que, comme l'image du miroir, celle qui se forme sur le corps écran est exactement proportionnelle à l'intervalle qui le sépare de l'objet. »[1].

هكذا في رأيه ينكشف سرّ الطّواعيّة بما أنّ المرآة تعطي نمط اشتغالها للمرئيّة. ففي ضوئها تبيّن لـ"مرلو-بونتي" أنّ ما يسميّه الدّيكارتيّون "هندسة طبيعيّة" هو محض أسطورة بالمعنى الأفلاطونيّ للكلمة، كما تبيّن له أنّ الطّواعيّة هي ليست كذلك إلاّ من حيث هي فاعليّة ولكنّها لا تمارس فعلها على مستوى الظّواهر وإنّما على مستوى علاقة الأفراد بالظّواهر. وهو ما حداه إلى التّجرّؤ على صياغة التّوصية التّالية:

« Il faut décrire la grandeur apparente et la convergence, non pas telles que nous les connaît le savoir scientifique, mais telles que nous les saisissons de l'intérieur »[2].

هكذا نتبيّن ملامح علاقة "مرلو-بونتي" بالمرآة بأكثر دقّة. فهي بالنسبة إليه نموذج الدّاخليّة المَقْضِيّ عليها بالمعنى، أي نموذج الذّاتية التي تنغلق على نفسها وتظلّ رغم ذلك على مبعدة من ذاتها، بريئة من كل أصناف الإشباع. وفعلا، فبعد أن يلاحظ قائلا: "إنّ الرّسم لا يكون أبدا خارج الزّمن تماما، وذلك لأنّه دائما فيما هو جسدي"، يقول "مرلو-بونتي": "ربّما نشعر الآن على نحو أفضل بكلّ ما تحمله هذه الكلمة الصّغيرة: يرى. فالرّؤية ليست نمطا معيّنا من الفكر أو الحضور للذّات: إنّها الأسلوب الممنوح لي لأن أكون غائبا عن نفسي ذاتها، ولأن أشاهد من الدّاخل انشطار الوجود، الأمر الذي في نهايته فحسب أنغلق على نفسي"[3].

واضح كيف أنّ "مرلو-بونتي" يسحب بنية اللّوحة على الوجود فيجعل منه محض بنية بصريّة، وهو بذلك يستجيب للميل الغربيّ العامّ لإنقاذ "نرجس من الماء"[4] وذلك بنقل مجال حضوره في العالم نحو الحقل المرآويّ. وإذا كان الحقل المرآويّ "ينقذ من الماء" فلأنّه بقدر ما يخضع لشموليّة حضور الغير الأكبر L'ubiquité) (de l'Autre بقدر ما يشطب حضور الخارج. والصّورة تمثّل، في هذا السّياق، خطّ الفصل بين النّصابين[5] وذلك

1 Merleau-Ponty, ***Phénoménologie de la perception***, Gallimard, 1945, p 297.

2 نفس المصدر، ص 298.

3 العين والعقل، مصدر مذكور، ص 81.

4 Cf. Edwige Rengenwetter, « ***Narcisse sauvé des eaux*** », in LIGEA, N° 7-8.

5 يلاحظ "لاكان" بهذا الخصوص قائلا: « Dans le champ scopique, le regard est dehors, je suis regardé, c'est-à-dire je suis tableau. ». Lacan, ***Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse***, Seuil, 1973, p 98.

على نحو يقوم بشطب علاقة الكُمون التي تميّز ما قبليًا علاقة التّجربة الدّاخلية بالوجود وإحلال محلّها انشطارا يحوّل التّجربة الدّاخليّة إلى علاقة باطنيّة مع الغير الأكبر.

كلّ شيء يدلّ إذن على أنّ الرّسم وجد في المرآة التّكريس الأمثل لبلاغة الأشكال من حيث أنّها تسمح بالانغلاق على الذّات والذي بفضله يجد الوجود موقعه في ذاته، دون الانسحاب مع ذلك نحو أوضاع اللاإضافة والتورّط في الكفر بالمعنى الذي أشار إليه "إخوان الصّفاء" عندما لاحظوا أنّ "الكفر في لغة العرب غطاء"[1]. ويبدو كذلك أنّ جسد "مرلو-بونتي" يشارك الرّسم موطئ القدم وبالتالي يشاركه علاقته بالمرآة. آية ذلك تعريفه للجسد بما لا يتعارض في شيء منه مع تعريف المرآة. فهو يقول:

« Cet esprit captif ou naturel, c'est mon corps, non pas le corps momentané qui est l'instrument de mes choix personnels et se fixe sur tel ou tel monde, mais le système de « fonctions » anonymes qui enveloppent toute fixation particulière dans un projet général. »[2].

كلّ شيء يدعو إذن إلى القول إنّ المرآة من حيث هي نموذج الدّاخلية فهي كذلك نموذج الفكر، بما أنّها ما ينجح في "تأديب" (Discipliner) الجسد الوقتيّ والذّرائعيّ (Instrumental) فتجعله يتخلّى عن لاإنقساميّته لكي يندرج ضمن خطّة عامّة. ولذلك لم يجد "مرلو-بنتي" أيّ حرج في الجزم أنّه "لا نفكّر بالفكر إلاّ داخليًا"[3]، أي على نحو، يخرجنا من "التباسات الإيمان المدرك (La foi perceptive) الذي كان يؤكّد لنا وبشكل متناقض التّوصّل إلى الأشياء ذاتها، وذلك بواسطة الجسد والذي مع ذلك لا يكشف لنا العالم إلاّ بانغلاقنا داخل سلسلة أحداثنا الخاصة"[4].

بيّن إذن كيف أنّ التّجربة الدّاخليّة تتناقض مع فكرة الانسحاب نحو "كهف" الجسم الباطنيّ، ولذلك هي اقترنت عند "مرلو-بونتي" بما اقترنت به عند الفلاسفة، أي بالتّأمّلية (من حيث هي عودة (Re-flexion) بالصّورية وبالمِلك (Possessivité). إذ ترتبط الصّورية بعملية نقل من المحسوس إلى الترنسندنتالي[5]. ولأنّ من شأن هذا النّقل أن يسمح بوحدة المكان التّرنسندنتالي ووحدة المعنى والمغزى فإنّ علاقة المفرد بالعالم ستسمح له بقدر من السّيطرة التي تتجلّى في امتلاكه لمعرفة بنفسه وبالعالم. إذ، يقول "مرلو-بونتى"، "كيف يمكنني أن أقول إنّني في العالم إذا لم أكن أعرفه؟ وبدون حتّى إقراري بأنّي أعرف كلّ شيء من نفسي، فمن المؤكّد على الأقلّ أنّني أنا "معرفة" من بين كلّ الأشياء الأخرى. المعرفة هي تلك الصّفة التي تخصّني بكلّ تأكيد حتى ولو كنت أملك غيرها [...] إنّ سرّ العالم الذي نبحث عنه، من الضّروري جدّا أن تحتويني صلتي به. إنّني أملك معنى كلّ ما أعيشه بقدر ما أعيشه، ولولا ذلك ما عشته، وما استطعت أن أبحث عن أيّ توضيح للعالم إلاّ وأنا أسائله، وأنا أوضّح اختلاطي به، وأنا أفهمه من الداخل"[6].

---

1 إخوان الصفاء، الرّسائل، دار صادر، بيروت، بلا تاريخ، ج 3، ص 61. ابن سينا اعتبر من ناحيته إن "الحجاب قصور". (رسالة العشق).

2 *Phénoménologie, op. cit.,* p. 294.

3 موريس مرلوبونتي: المرئي واللامرئي، ترجمة د. سعاد محمد خضر، دار الشؤون الثقافية العامّة، بغداد 1987، ص 40.

4 نفس المصدر والصفحة، بالنسبة إلى النصّ الفرنسيّ راجع ص 51.

5 يقول مرلو-بونتي: "وفي نفس الوقت الذي يحرّرنا فيه التأمّل من المشاكل المزيّفة التي تفرضها خبرات هجينة (كذا)، فإنّه مع ذلك يبرّرها بمجرّد نقل الذّات المتجسّدة (Le sujet incarné) إلى ذات صوريّة، ونقل حقيقة العالم نحو العالم التّرنسندنتاليّ". نفس المصدر والصفحة.

6 نفس المصدر، ص 41.

على هذا النّحو يتمّ استدخال عنصر التّقديريّ ويصار مثلا إلى التّفريق بين الإلهام النّاشئ عن تحريضات حسّية والمعرفة المستندة إلى فضائل المعالقة. وهو لا تماثل سيبلغ مداه عندما تنجح الآلة في استيعاب المباينة المستفحلة الموسومة بها الدّيمومة ضمن أطر ومقولات الهُوَهُويَة. وفعلا، فبعد أن صير طويلا إلى تمجيد ملكة الحكم على حساب باقي ملكات الإنسان الإستطيقيّة (من تعاطف وضحك وبكاء وفراسة وحدس ...) صير إلى تجويد عمل تلك الملكة بما جعلها تصبح مجرّد مرآة تعكس عمل التّصوّرات بمنجاة مما سمّاه "مرلو-بونتي" "تجارب هجينة". وتشبيه ملكة الحكم بالمرآة إنّما هو إشارة إلى مهمّة العقل الأولى، ألا وهي تثبيت الإحداثيّات، تثبيتا يسمح أساسا بتحويل كلّ العلاقات بالوجود إلى "مَشاهد"، أي إلى خبرات تمارس ضمن المسافة وضمن الانفصال. وهكذا، تصبح المرآة نموذج الوجود الذي يقوم منه الانفصال مقام شرط الإمكان، وذلك على اعتبار أنّه هو الذي يجعلنا نلمح الكلّية على نحو مقبول. فمع المرآة، تماما مثلما هو الشّأن مع الصّورة والشّكل، يتعلّق الأمر بالقوّة وقد أعيد اعتبارها في ضوء مقاييس الشّكل، والإنّية هي الوحدة الشّكليّة للقوّة والشّكل. والمعلوم أنّ الشّكل يُحيِّد عموما المحتوى الذي هو طاقة المعنى الحيّة وقُوّته. ولذلك كان "ليوناردو" يفخر بكون الرّسم يقيم علاقة مباشرة مع الأشياء، ولكنّه يستدرك مدقّقا أنّها مباشرة ثانية. لا عجب إذن أن يكتب "ليوناردو" ما يلي: "يجب أن تكون عبقريّة المصوّر في طبيعتها على شاكلة المرآة، فالمرآة تتبدّل دوما وفقا لما تعكسه من أشياء، فتكتسي بألوان الشّيء المقابل لها وتمتلئ بالعديد من الصّور، بقدر تنوّع أشكال الأشياء التي تواجهها". (**نظرية التصوير**، فقرة 53). أمّا بخصوص الحالة الثّانية، أي القدرة على التّجسيم، يقول "ليوناردو": "إذا سعيتَ إلى الحكم على مدى تطابق ما صوّرته مع أصله الطّبيعي عليكَ بالاستعانة بمرآة، وانظرْ إلى الصّورة التي تعكسها لنفس الأشياء، وقارنْ بين الصّورة التي أنجزتها وصورة المرآة لتدرك مدى تطابق ما صوّرته مع الأصل ومع صورة المرآة ونقصد بالمرآة التي يمكن اعتبارها مُعلّما للمصوّر، المرآة المستوية، لأنّ صورة تلك الأخيرة تقترب إلى حدّ كبير مع لوحة المصوّر، ويرجع هذا التّشابه إلى أنّ كلتيهما سطح مستو، فاللّوحة رغم كونها سطحا مستويا، تصوّر أشكالا بارزة ومجسّمة، وهو نفس ما تفعله المرآة". (**نظرية التّصوير**، فقرة 402).

مجمل القول، إنّ الإفراغ من القوّة الذي تمارسه الأشكال وتبلوره المرآة يؤدّي إلى إحلال الممكن محلّ التّقديريّ. وهو الاستبدال الذي يسمح بأخذ الصّورة مأخذ ذات الأمر، محوّلا الوجود، كما هو الشّأن مع "مرلو-بونتي"، إلى لعبة مرايا. وهي اللّعبة التي يقتضي إمكانها نسيان الفارق بين المباشرة الأولى والمباشرة الثّانية، بين الطّابع الاعتباريّ للممكن والحِدّة الإستطيقيّة الموسوم بها التّقديريّ. وفعلا، لا نستغرب من شخص مثل "ابن سينا"، يكتب قائلا: "وكم من الفرق بين شكل إنسانيّ سانج وبين شكل إنسانيّ حيّ كامل"[1] أن لا يُغْفِل في مقاربته للمرآة زاوية علاقتها بذات الأمر. في ذلك يقول: "إنّ الصّورة لا تنطبع في المرآة على الهيئة التي تنطبع الصّورة المادّية في موادّها وبحيث لا تجتمع فيها الأضداد، بل الصّورة تنطبع كلّيتها في كلّية المرآة [...] ولا أفهم كيف تكون الصّورة تنطبع في جسم مادّي من غير أن تكون موجودة فيه، وقد يخلو الجسم منها وهي منطبعة فيه، وقد يكون غير خال منها وهي لا تُرى فيه، بل ترى صورته التي له، مع أنّ من شأن ذلك أيضا أن يرى"[2] لذلك لم تكن واقعيّة "ابن سينا" واقعيّة بصريّة، وإنّما كانت واقعيّة إستطيقيّة لأنّها تشرط الواقعيّة بالقوّة الحاضرة في الأشياء. وهو ما يمكن تَبيُّنه بوضوح تامّ مثلا بعد التوقّف عند أسلوبه في مقاربة الموسيقى، حيث يقول : "واعلم أنّ القانون المعتبر في أمر الألحان والإيقاعات هو حسن موقعها من الاستشعار، وذلك الاستشعار

1 ابن سينا، **الإلهيات**، مصدر مذكور، ص 318.

2 ابن سينا، **كتاب النفس**، مصدر مذكور ، ص 127.

يتبع كيفيّة تصوّرها في الخيال، وذلك يتبع كيفيّة اجتماعها فيه. فإنّ التّأليف إنّما يلذُّ من حيث هو تأليف إذا كان بين المؤلّفات اجتماع، ومعلوم أنّها لا اجتماع لها في الحسّ، وكيف ولا تحسّ نغمتان متتاليتان معا، بل إنّما تضبط رسومها في الخيال فتجتمع، فأوّل ما يجب، أن يوجد لها الاجتماع في الخيال، ثم بعد ذلك حسن الاجتماع في الخيال"[1]. وفعلا، فإنّ الموسيقى، حتّى عندما تكون مجرّد عنصر من عناصر مشهد ما، أو حين تكون ضمن الشّاشة –هذه المرآة الصّوتيّة– لا تتدفق على المشاهد، إن صحّ القول، صورة للموسيقى وإنّما الموسيقى بالذّات، وكذلك لا تتدفّق من الشّاشة صورة للنّغمة الموسيقيّة وإنّما النّغمة الموسيقيّة بالذّات. ذلك أنّ الموسيقى تُكرّس مبدأ الذّوق بتمامه، فهي مثله ذات وقع فعليّ في المتذوّق لأنّ لها صلتين بعالمين: عالم التّقديريّ وعالم المتذوّق. وهو ما يدلّ على أنّ فعل التخطّي هو من صميم التعيُّن والتحقق الموسيقيّين، وهو علّة تباين الموسيقى مع الصّورة. وهذا التخطّي هو تحديدا ما تخشاه الفلسفة عموما وما واجهته كلّ أنساق الهُوَهُوَ بانفصالية تتعمّق طردا مع تزايد إنهاك المباينة الأصليّة بين الإدراك و الكلام[2] وعكسا مع تنامي قدرات الآلة على إفراغ الأشياء من قواها وتحويل برّانية الطّبيعة أمرا مقضيًا. في المقابل، فإنّ التّخطّي هو مضمون ونمط اشتغال التّجربة الدّاخلية بالمعنى الإستطيقيّ للخبرة. ونموذج هذا التخطّي هو العين، هذا العضو الذي يُعيِّنُه "فوكو" بوصفه "مرآة محبوّة بأنبوبة كهربائيّة"[3]، أي أنّها مرآة ذات طبيعة إيروسيّة بما أنّها مثال الموجود الذي تتطابق عينه (كيانه) مع فعل تخطّيه لتخمه الذّاتي، أي مثال الموجود الذي لا يحتاز كينونته إلاّ إذا تخطّاها. لذلك ميّز "لاكان"، من جهته، بين وظيفتي العين والبصر، معتبرا أنّ قوام الثّانية حجب الأولى[4]. فكلّ إبصار مسكون برغبة في التملّص من "عين الزّنْم" التي تُهدّد بالاحتواء ومدفوع بطلب الاحتماء منها بإبصار راءٍ يتّسم إبصاره بتحويله للمرئيّ إلى راءٍ، وهي وظيفة "الغير الأكبر" الرّئيسيّة. هكذا، من جهة تشترك المرآة مع "الغير الأكبر" في تحويلهما للمرئيّ إلى راءٍ، وبالتّالي السّماح بدَنْيَنَة التّجربة الدّاخلية، ومن جهة أخرى،تشترك العين مع "عدم المعرفة" في ربط المرئيّة بالتّخطّي نحو ديمومة تتعالى على كلّ أنماط الوجود التّحديديّ لأنّها تجربة داخليّة. وقد عبّر "فوكو" عن هذا التّعالي عندما قال: "الدّاخل، إنّما هو القحف فارغا"[5]. كذلك، ودائما على أساس الرّبط بين الدّاخلية والتّخطّي، انتهى "جورج باتاي"، كما هو مذكور في النصّ الخامس ضمن القسم الأوّل من هذا الكتاب، إلى القول: "إنّني أحذّركم، مع ذلك، من عادة النّظر إلى تلك الكائنات التّافهة (الدّويبات المجهريّة) من الخارج فقط؛ ومن عادة النّظر إليها ككائنات لا توجد في الدّاخل .أنتم وأنا، نوجد في الدّاخل إلاّ أنّ نفس الوضع ينطبق على الكلب، ثمّ على الحشرة، أو أيّ كائن أصغر .ومهما كان الكائن بسيطاً، لا توجد عتبة تحدّد متى يظهر الوجود في الدّاخل .لأنّ هذا الأخير ليس ناجماً عن التّعقيد في النّموّ .فلو لم يكن للكائنات البسيطة وجودٌ في الدّاخل منذ البداية، وبطريقتها

---

1 ابن سينا : جوامع علم الموسيقى، المقالة الخامسة، الفصل الأول، ص 85.

2 لم يجانب "كلود لفُور" الصّواب، حين، يُبيّن كيف أنّه بالنّسبة إلى "مرلو-بونتي" قد تختلف العناصر والأشياء فيما بينها، ولكنّها لا تتباين أبدا، كتب قائلا: «Tandis que le visible de fait et l'invisible de fait se partagent [...] la visibilité et l'invisibilité ne se laissent pas partager ». Claude Lefort, ***Le corps, la chair***, in L'Arc, n° 36, pp 15-16.

3 Michel Foucault, ***Préface à la transgression***, in Revue Critique, N° Août-Septembre, 1963, p 763.

4 « ... Et pour tout dire, s'agissant des manifestations mimétiques, et spécialement de celle qui peut nous évoquer la fonctions des yeux, à savoir les ocelles, il s'agit de comprendre si ils impressionnent – c'est un fait qu'ils ont cet effet sur le prédateur ou la victime présumée qui vient à les regarder – si ils impressionnent par leur ressemblance avec des yeux, ou si au contraire, les yeux ne sont fascinants que de leur relation avec la forme des ocelles. Autrement dit, ne devons-nous pas à ce propos distinguer la fonction de l'œil de celle du regard ? » Lacan, ***Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, op. cit.***, p. 70.

5 ***Préface*** ..., p 766.

الخاصّة، لما أمكن لأيّ تعقيد أن يبرزها" معنى ذلك أن "باتاي" يربط التّجربة الدّاخليّة بعدم المعرفة ولذلك كانت العين التي يُعيّنُها كفاعل للتّخطّي هي عين مقلوبة (Révulsé). ولكن ماذا يمكن أن تبصر عين مقلوبة؟

إنّها لا تبصر ولكنّها، أفضل من ذلك، تبلغ ذات الأمر، أي تبلغ الإستطيقيّ بدلالة "الصّرْف" (Le pur، أي تبلغ زرقةً بدون سماء وأحمر بدون توهّج ...الخ وهو ما لا سبيل إليه إلاّ على مستوى وجود لا بشرط الإيجاب ويكون مواليا لإنقدار الحاليّ مع التّقديريّ وذلك بشكل يعيد النّظر في كلّ العلاقات بين الشّيء والشّيء وبين الأشكال وقواها. هكذا تقترن التّجربة الدّاخليّة بنوع من الفوضويّة بالقدر الذي يعدّ حصولها نتيجة لإخلال بنظام الهُوَهُوَ يقرّبنا من السّديم، وهو ما من شأنه أن يسمح للقوى بأن تعبر للملموس. على هذا الصعيد يتتوأم التّخطّي مع الفكر[1]. ومعلوم أن الصّدع يقوم من الفكر مقام شرط الإمكان بما أنه لا يكون إلا وهو قيد التّكوُّن، ولا ينبثق إلا ليعاود الإنبثاق، مثله مثل العين المزوّدة بأنبوبة كهربائية التي تحدّث عنها "فوكو". ومنه صلته المستحيلة (منطقيّا) بحكم قيامها على تخطّي الخارج: أي الإستطيقيّ بوصفه ما لا يقبل الاختزال إلى بنية بصريّة أو قوليّة، وما يشتغل في القابل بوصفه فراغا مركزيّا يحلّ محلّ الحقل المركزيّ، فيجعل من عدم المباشرة شيئا ثمينا.

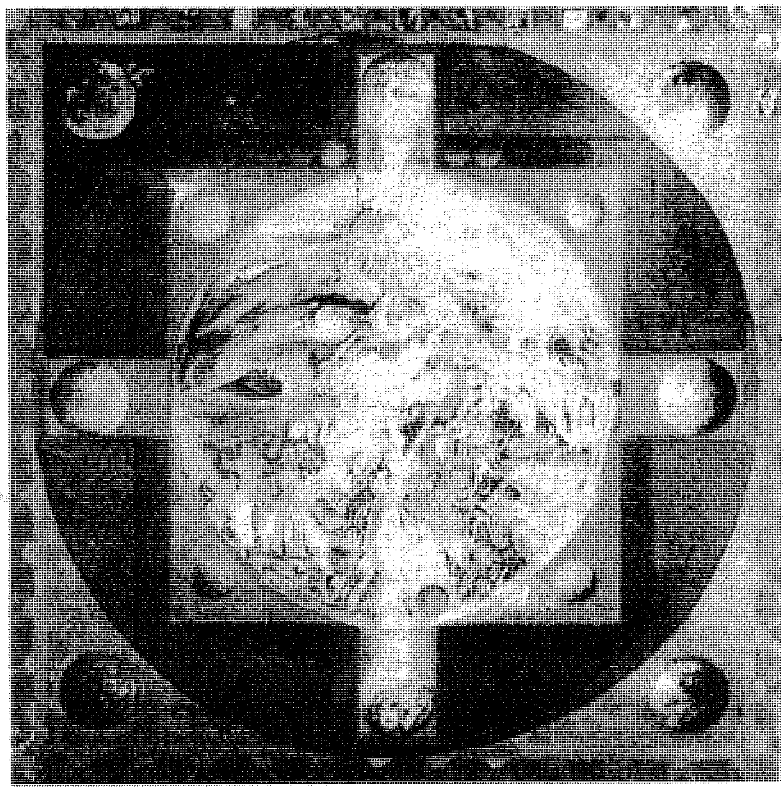
على أنّ هوس الثقافة الغربيّة بالشفافيّة وتزايد مطالبتها بتوسيع حقوليّة "المثول حيال المرئيّة"، أحالها على اعتماد موقف يُذوّب التّجربة الدّاخليّة ضمن الثقافيّ. وهو الموقف الذي قام مقام شرط الإمكان بالنسبة لعمليّة استقلال "المرآويّ" بنفسه، وذلك بوصفها النّقطة القصوى التي بلغتها الدُّنْيَنَة. وفعلا، بعد النّجاح في تحرير فعالية إنتاج الأيقونات من المشروطيّة التي تمارسها عليها الخلفيّات بأنواعها، نجحت الصّورة في أن تفصل جانبها المرآويّ عن باقي الأبعاد المكوّنة لها وعلى هذا النّحو أصبح بإمكان فعاليّة إنتاج الأيقونات أن تقترح على المرئيّة هيئات ذات بُعْدٍ بصريّ بحت. هكذا أمكن للصّورة أن تبلغ حالة من الاكتفاء تسمح لها بأن تكون النّسخة والأصل في نفس الوقت مستفيدة في ذلك من كونيّة مجال إشعاع التّلفزيون. بكلام آخر، لم يعد للصّورة من مضمون إلا الصّورة نفسها وصارت شاشة التّلفزيون هي المجال الوحيد الذي يمكن ضِمْنَهُ لذلك المضمون أن يتّسم بالفعليّة. من ناحيته، يولي "جون ليك ماريون" اهتماما خاصّا لعلاقة التّرادف اللّغوي بين مصطلحي "شاشة" و"حجاب" (كلاهما بالفرنسيّة تدلّ عليه كلمة Écran). إذ يجري الأمر وكأنّ اللّغة تعترف أنّه لا قبل للصّورة بأن تمارس فعلها كصورة إلاّ إذا حجبت أصل ما تستنسخه هي كصورة وأنّ هذا الاعتراف لا يزيد هذا الحجب إلاّ بداهة تنضاف إلى نجاعته. إذ على هذا النّحو تنجح الصّورة في أن تصبح "أصلا" وتتوصّل إلى إنتاج عالم مضادّ. عالم يتصدّر ضمنه المظهر الكينونة، وذلك على إعتبار أنّه إذا كانت الكينونة ضمن عالم الأعيان محكوما عليها بأن تجثُم وراء ما يظهر، فإنّ من خاصّيات هذا العالم المضادّ الذي تنتجه الصّورة المستقلّة بنفسها قيامه باستفضاء الكينونة نحو ما يظهر. ومن تبعات تعهّد هذا العالم المضادّ بالإستفضاء المذكور، تورّط الإنسان الغربيّ المعاصر في ما تسمّيه "جوليا كريستيفا" بـ"الإنحباس الاستيهامي"[2].وفي هذا الخصوص تقول المذكورة: "يشتكي صانع الصّورة ومستهلكها من عجز على التّخيّل". وممّا يمكن ذكره أيضا في هذا السّياق، أنّ عددا من المفكرين

1 لذلك كان نيتشه، مثلا، يطلب من قُرّائه استلهام تجاربهم الداخلية لكي يستطيعوا أن يفهموا عنه. من ذلك ما يقوله عن شروط قراءة كتابه "هكذا تكلّم زرادشت"، حيث يلاحظ: De mon *Zarathoustra* je crois à peu près que c'est l'ouvrage le plus profond qui existe en langue allemande, aussi le plus parfait pour la langue. Mais le ressentir, il faut pour cela des générations entières, qui doivent préalablement rattraper **les expériences intérieures** sur le fond desquelles cette œuvre a pu naître. » (***lettre du 21 juin à Karl Knortz***), nous soulignons.

2 Julia Kristeva, ***Les nouvelles maladies de l'âme***, Fayard, 1993, p 20.

المعاصرين (أمثال "جون – ليك ماريون"،"بول فيريليو"، "جون – ميشال هيرت" ...) لم يتردّدوا في الإعراب عن قلقهم إزاء تفشّي ظاهرة اختزال اللّيبيدو الإيروسيّ إلى ليبيدو بصرىّ. "كريستيفا" ذهبت إلى حدّ الاستنكار قائلة: "أليس من الغريب أن يزهد المرء في كلّ مظاهر الحياة مستعيضا عنها بكبسولة وبشاشة". "جون – ليك ماريون" يذهب أبعد من ذلك فيصرّح أن "اللّيبيدو البصريّ وبحكم أنّه يحقّق لنفسه الإشباع من خلال تمتّع الإنسان المتوحّد بالشّاشة، فإنّه يصرف عن المحبّة الفعليّة وذلك بأن يمنع عن النّظر إلى الوجه الفعليّ للآخر – الوجه الذي يظلّ محكوما عليه باللاّمرئيّة". يتّضح أنّ نجاح الصّورة في التمتّع بحضور شموليّ إنّما يستند إلى"موقف يولي السّيادة لما يمكن مشاهدته على ما لا يمكن مشاهدته، وهو الموقف الذي من تبعاته المطابقة الحرفيّة بين الصّورة وموضوع الصّورة، بحيث يعتبر كلّ ما لا يُرى في عداد ما لا كيان له. ومعلوم أنّه منذ "لا كان" بات مشهورا الدّور العائد إلى المرحلة التي يسمّيها المذكور "مرحلة المرآة" في تزويد الأنا بمعالم الهيئة التي بواسطتها سينجح لاحقا في تجاوز المشروطيّة الملازمة لكلّ الخلفيّات. إذ ضمن "مرحلة المرآة" يصبح الآخر بالنّسبة إلى الأنا في مقام صورة مرآويّة تنجح، بواسطة المعني الذي تقترحه، في تضمين الأنا لأنّها أسبق إلى الإدراك، سواء تعلّق الأمر بسبق خلال زمن الطّفولة أو بالسّرعة بعد ذلك في بلوغ حاسّة الإدراك. واليوم، وبعد أن صارت الصّورة أصل ذاتها، فإنّها لم تعد مطالبة بالعبور إلى أيّ محلّ كان ولم تعد مطالبة باحترام صلاحيّة أي "يقين إدراكيّ". بل صارت الصّورة مزوّدة بمعدّات بثّ من شأنها أن تُعفيها من إنتاج المرئيّة وتساعدها في المقابل على معاضدة عمليّة نفي التّعين الموضعيّ للأماكن وللمظاهر، حتّى بات من غير الممكن القول مع "مرلو–بونتي": "مبدئيا، كلّ ما أبصره يندرج ضمن قدراتي (على الأقلّ ضمن قدراتي البصريّة) ويمكن تسجيله في عداد "استطاعتي".

هذا النّقض لعلاقات الصّورة بالقوليّة، اعتبره "بودريار" بداية إنخراطنا ضمن حقبة يسمّيها "مرحلة القيمة الكسريّة". والعلامة الفارقة لهذه المرحلة هو أنّ الإبصار يتحرّر ضمنها من مشروطيّة المرجعيّة وإنّ العلامات في سياقها "تستقلّ عن الأفكار المولّدة لها وعن مفاهيمها وعن ماهيّاتها وعن قيمها وعن إحداثيّتها وعن بدايتها ونهايتها. عندها تدخل العلامات في طور تناسخ لا نهائيّ ... ومن المفارقات أنّ كلّ ذلك لا يزيدها إلاّ نجاعة". فهل معنى ذلك أنّه ما عاد بإمكان العين أن تكون العتبة المشتركة بين جماعة ما؟ وهل استفحل الأمر إلى حدّ لم يعد معه من فسحة حتى إلى مثل الاحتجاج الذي صاغه "بارت" حين قال: "الصورة هي كلّ مساحة يتمّ إقصاء جسدي عنها"؟ وهل مفاد كل ما سبق أنّه بات من غير الممكن مواجهة القضايا والمشاكل ببعث "بؤر حضور"؟ أليس من المفارقات أن يطالب "دولوز" من جهة بأن يصبح كتاب الفلسفة ضربا من ضروب الرّواية البوليسيّة، ويذعن العالم بأسره، من جهة أخرى، لعمليّة تهجير واسعة من شأنها لا محالة أن تُحوّل سكنى الإنسان في الأرض إلى وجود هبائيّ!



« Peinture par oubli de soi, et de ce qu'on voit ou qu'on pourrait voir, peinture de ce qu'on sait, expression de sa place dans le Monde. »

Henri Michaux, *Emergences - Résurgences,*
Skira, 1993 p103.

النّاقـد والفنّـان

يعتبر "Jean-Philippe Domecq" أنّ ما يميّز فنّ العصر الحاضر هو سطوة مبدأ المُصادرة على المطلوب، سواء ذلك على مستوى إدراك الفنّان لعمله الإبداعيّ أو على مستوى المنظّر الذي يختزل دوره إلى مردّدٍ لتصريحات الفنّان. وليضرب مثلا على ذلك يذكر "Jean-Philippe Domecq" كيف أنّ النّاقد "Didi-Hubermann" اعتمد في مباشرته لرسوم الفنّان "Frank Stella" على تصريحات الأخير. وهو الأمر الذي استهجنه "Jean-Philippe Domecq" بقوله:

« Frank Stella ayant déclaré: « Toute peinture est un objet, et quiconque s'y implique assez finit par être confronté à la nature d'objet de ce qu'il fait, quoi qu'il fasse. Il fait une chose. Tout cela devrait aller de soi… La seule chose que je souhaite que l'on tire de mes peintures et que j'en tire pour ma part est que l'on puisse voir le tout sans confusion. Tout ce qui est à voir est ce que vous voyez », tout ce que l'exégète trouve à en dire est ceci : « Victoire de la tautologie, donc. L'artiste ne nous parle ici que de « ce qui va de soi ». Que fait-il quand il fait un tableau ? Il « fait une chose ». Que faites-vous quand vous regardez son tableau ? « Il vous suffit de voir ». Et qu'est-ce que vous voyez exactement ? Vous voyez ce que vous voyez, répond-il en dernière instance. Telle serait la signeless de l'œuvre, sa simplicité, sa probité en la matière. »[1].

لذلك سيقابل "Jean-Philippe Domecq" بين نقد فنّي ينحو منحى أدبيًا وبين نقد ينحو منحى نظريًا وإرهابيًا. وهو ما دعاه إلى القول:

« Lorsque le théoricien est complètement satisfait par une pièce d'art, il y a lieu de s'inquiéter pour elle, car cela veut dire qu'elle colle exactement aux mots dont il l'entoure. Or, quoi qu'on dise aujourd'hui, une œuvre digne d'attention a toujours outrepassée les commentaires qui l'ont précédée et suivie. Telle est ma définition de la valeur esthétique : non pas prescrite, non pas définie a priori par un contenu, mais par une proportion, une articulation entre le silence de l'œuvre et le discours qui tente de dire ce que recèle ce silence. Cela la critique littéraire est prédisposée à l'approcher, parce que la littérature est trop vouée au concret pour l'occulter théoriquement. »[2]

ومن أفضل العيّنات المبلورة لصلاحية هذا الرّأي قراءة "جان جنيه" لأعمال "رمبرانت" والتي نورد نصّها كاملا في ما يلي:

LE SECRET DE REMBRANDT

Une bonté forte. Et c'est pour aller vite que j'emploie ce mot. Son dernier portrait semble dire plutôt ceci : « Je serai d'une telle intelligence que même les animaux sauvages connaîtront ma bonté. » La morale qui le conduit n'est pas la vaine recherche d'une parure de l'âme, c'est son métier qui l'exige, ou plutôt l'amène avec soi. Il est possible de s'en rendre compte, puisque par une chance presque unique dans l'histoire de l'art, un peintre, qui pose devant le miroir avec une complaisance presque narcissique, va nous laisser, parallèle à son œuvre, une série d'autoportraits ou nous pourrons lire l'évolution de sa méthode et l'action de cette évolution sur l'homme. Ça, ou bien l'inverse.

---

1 Jean-Philippe Domecq, *Artistes sans art ?*, Pocket, 1999, p. 30.

2 نفس المصدر، ص 38.

Dans les tableaux peints avant 1642, Rembrandt est comme amoureux du faste, mais d'un faste qui n'est pas ailleurs que dans la scène représentée. La somptuosité, elle est – portraits d'orientaux, scènes bibliques- dans la richesse des décors, des accoutrements ; Jérémie porte une très jolie robe, il pose son pied sur un riche tapis, sur le rocher les vases sont en or, c'est visible. On sent Rembrandt heureux d'inventer ou de représenter une richesse conventionnelle, comme heureux de peindre cette extravagante *saskia en flore*, ou lui même avec Saskia sur ses genoux, magnifiquement vêtus, levant son verre. Bien sur, dés sa jeunesse, il a peint des humbles de condition – souvent en les parant d'oripeaux luxueux – mais il semble que Rembrandt ait rêve le faste, en même temps que sa prédilection semblait aller à l'humilité visages. Une sensualité – sauf à de rare exceptions- qui afflue dans sa main quand il va peindre une étoffe – par exemple- s'en retire dés qu'il touche au visage. Même jeune, il aura préféré des visages des visages travaillés par l'âge.

Par sympathie peut être, par goût de la difficulté de peindre (ou la facilité), par le problème proposé par un visage d'aïeul ? qui sait ? Mais ses visage sont alors acceptés dans leur « pittoresque ». Il les peint avec goût, finesse, mais même celui de sa mère, sans amour. Les rides sont scrupuleusement notées, les pattes d'oie, les plis de la peau, les verrues, mais ils ne se prolongent pas à l'intérieur de la toile, ils ne sont pas nourris par la chaleur qui vient d'un organisme vivant ; ils sont ornement. Ce sont les deux portrait de Mme Trip (National Gallery), ces deux têtes de veilles, qui se décomposent, qui pourrissent sous nos yeux, qui sont peint avec le plus grand amour. Il faudra plus loin que je dise pourquoi j'emploie ce mot quand la méthode du peintre devient si cruelle. Ici, la décrépitude n'est plus considérée et restituée comme un pittoresque, mais comme une chose aussi aimable que n'importe quoi. Qu'on débarbouille *Sa mère lisant,* sous les rides on retrouvera les charmante jeune fille qu'elle continue d'être. On ne débarbouillera pas de sa décrépitude Mme Trip, elle n'est que cela, qui apparaît dans toute sa force. C'est là. Éclatant. Évidemment d'une évidence qui crève le voile du pittoresque.

Agréable à l'œil ou non, la décrépitude est. donc belle. Et riche de … vous avez déjà eu une plaie. Au coude par exemple, qui s'est envenimée ? Il y a de la croûte. Avec vos ongles, vous soulevez. Dessous, les filament de pus qui nourrissent cette croûte se continuent très loin … Parbleu, c'est tout l'organisme qui est au travail pour cette plaie. Chaque centimètre carré d'un métacarpe ou d'une lèvre de Mme Trip, c'est pareil. Qui a réussit cela ? Un peintre qui n'a voulu rendre que ce qui est, et qui, en le peignant avec exactitude, ne pouvait qu'en rendre toute la force – donc la beauté ? Ou bien, c'est un homme qui, ayant compris – à force de méditation ? – que tout ayant sa dignité, il doit s'attacher plutôt à signifier ce qui semble en être dépourvu ?

On l'a écrit : Rembrandt, au contraire de Hals, par exemple, savait mal saisir la ressemblance de ses modèles ; autrement dit, voir la différence entre un homme et un autre. S'il ne voyait pas, c'est peut être qu'elle n'existe pas ? Ou qu'elle est un trompe-l'œil ? Ses portraits, en effet, nous livrent rarement un trait de caractère du modèle : l'homme qui est là n'est, *a priori,* ni veule, ni lâche, ni grand, ni petit, ni bon, ni méchant : il est capable, a tout instant, d'être cela. Mais jamais n'apparaît le trait caricatural apporté par un jugement préalable. Jamais non plus, comme chez Franz Hals, la pétillante, mais fugitive humeur : elle y est possible pourtant, mais comme le reste.

Sauf Titus – c'est son fils- souriant, pas un visage qui soit serin. Tous semblent contenir un drame extrêmement lourd, épais,. Les personnages, presque toujours, par leurs attitudes ramassées, rassemblées, sont comme une tornade pendant une seconde tenue en respect. Ils contiennent un destin très dense, exactement évalué par eux, et que, d'un moment à l'autre, ils vont «agir» jusqu'au bout. Tandis que le drame de Rembrandt semble n'être que son regard sur le monde. Il veut savoir de quoi il retourne, pour s'en délivrer. Ses figures, toutes, connaissent l'existence d'une blessure, et elles s'y réfugient. Rembrandt sait qu'il est blessé, mais il veut guérir. D'ou cette impression de vulnérabilité quand nous regardons ses autoportraits, et l'impression de force confiante quand nous sommes en face des autres tableaux.

Sans aucun doute, cet homme, bine avant sa maturité, avait reconnu a dignité de tout être et de tout objet, même des plus humbles, mais ce fut d'abord comme par une sorte d'attachement sentimental à son origine. Dans ses dessins, la délicatesse avec laquelle il traite les attitudes les plus familières n'est pas exemples de sentimentalité. En même temps, sa sensualité naturelle, avec son imagination, lui fit désirer le luxe et rêver le faste.

La lecture de la bible exalte son imagination : architecture, vases, armes, fourrures, tapis, turbans… c'est l'Ancien Testament surtout qui l'inspire et sa théâtralité. Il peint. Il est célèbre. Il s'enrichit. Il est fier de sa réussite. Saskia est couverte d'or et de velours… Elle meurt. S'il ne reste plus que le monde, et peinture pour l'aborder, le monde n'a plus – ou plus justement n'est plus – qu'une seule valeur. Et ceci n'est rien de plus que cela, ni rien de moins.

Mais on ne se défait pas du jour au lendemain de tant d'habitudes mentales ni de tant de sensualité. Il semble qu'il va pourtant, peu à peu, essayer de s'en débarrasser, mais non en les rejetant : en les transformant, afin que cela serve. Le faste, il y tient encore – je parle d'un faste imaginaire, rêvé – et à une certaine théâtralité. Pour s'en défendre, il leur fera subie un curieux traitement : à la fois, il va exalter les somptuosités conventionnelles et à la fois les dénaturer de telle façon qu'il sera impossible des les identifier. Il ira plus loin. Cet éclat qui les faits paraître précieux, il va le faire passer dans les matières les plus misérables, si bien que tout sera confondu. Rien ne sera plus ce qu'il parait, mais ce qui va, sourdement, illuminer la plus humble matière, c'est bien le feu pas encore éteint d'un vieux goût du faste qui, au lieu d'être sur la toile et l'objet représenté, sera mis dedans.

Rembrandt ? Sauf dans quelques portraits fanfarons, tout relève, dés sa jeunesse. Un homme inquiet, à la poursuite d'une vérité qui le fuit. L'acuité de son œil n'est pas entièrement expliquée par la nécessité de fixer le miroir. Quelque-fois même, il a l'air presque méchant (rappelons- nous qu'il va jusqu'à payer pour faire mettre un créancier en tôle !), vaniteux (l'arrogance de la plume d'autruche sur le chapeau en velours… et les colliers d'or…), peu à peu, la dureté du visage va s'atténuer. Devant le miroir, la complaisance narcissique, est devenue inquiétude et recherche passionnée, puis tremblante.

Depuis quelque temps, il vit avec Hendrijke, et cette merveilleuse femme (ceux de Titus mis a part, seuls les portraits d'Hendrijke sont comme pétris de la tendresse même et de la reconnaissance du vieil ours sublime) doit à la fois combler sa sensualité et son besoin de tendresse. Dans ses derniers autoportraits, on ne lira plus aucune indication psychologique. Si l'on y tient, on pourrait y voir passer comme un air de bonté. Ou de détachement ? Ce qu'on voudra, ici c'est pareil.

Vers la fin de sa vie, Rembrandt devint bon. Soit qu'elle le rétracte, le brise ou le masque, entre le monde la méchanceté fait écran. La méchanceté, mais toute forme d'agressivité, et tout ce que nous nommons traits de caractère, nos humeurs, nos désirs, l'érotisme et les vanités. Crève donc l'écran pour voir s'approcher le monde ! Mais cette bonté – ou si l'on veut détachement – il ne l'avait pas recherché e pour observer une règle morale, ni religieuse (c'est dans ses seuls moments d'abandon qu'un artiste peut avoir la foi, s'il la jamais) ni pour gagner quelques vertus. S'il fait passer au feu ce qu'on peut nommer ses caractères, c'est afin d'avoir du monde une vision plus pure et faire par elle une œuvre plus juste. Je suppose qu'au fond il se foutait d'être bon ou méchant, coléreux ou patient, rapace ou généreux … Il fallait n'être plus qu'un regard et une main. De surcroît, et par ce chemin égoïste, il devait gagner – quel mot !- cette sorte de pureté, si évidente dans son dernier portrait qu'elle en est presque blessante. Mais c'est bien par le chemin étroit de la peinture qu'il y arrive

Si je savais, schématiquement, grossièrement, rappeler cette démarche – une des plis héroïques des temps modernes – je dirais qu'en 1642 – mais l'homme n'était déjà pas banal – le malheur surprend, désespère un jeune ambitieux, plein de talent, mais plein aussi de violence, de vulgarités et d'esquisses délicatesses.

Sans espoir de voir un jour le bonheur réapparaître, avec un effort terrible, il va essayer, puisque seule la peinture demeure, de détruire dans son œuvre et en lui –même tous les signes de l'ancienne vanité, signes aussi de son bonheur et de ses rêves. A la fois, il veut, puisque c'est le but de la peinture,

représenter le monde, et à la fois le rendre méconnaissable. S'en rend-il compte tout de suite ? Cette double exigence l'amène à donner à la peinture comme matière une importance égale à ce qu'elle doit figurer, puis peu à peu, cette exaltation de la peinture, comme elle ne peut être menée abstraitement (mais la manche, dans la fiancé juive, est un tableau abstrait) le conduit à l'exaltation de tout ce qui sera figuré, que pourtant il veut rendre non identifiable.

Cet effort l'amène à se défaire de tout ce qui en lui pourrait le ramener à une vision différenciée discontinue, hiérarchisée du monde : une main un visage, un visage un coin de table un bâton, un bâton une main, une main une manche... et tout cela, qui peut-être vrai chez d'autres peintres - mais lequel, à ce point, a fait perdre à la matière son identité pour mieux l'exalter ? – tout cela, dis-je, renvoie d'abord à la main, à la manche, puis à la peinture, sans doute, mais à partir de cet instant, sans cesse de l'une à l'autre, et dans une poursuite vertigineuse, vers rien.

Et elles y sont passées aussi, la théâtralité, la somptuosité conventionnelle : mais elles ne servent plus, brûlées, consumées, qu'à la solennité !

Vers les années 1666 à 1669 il devait y avoir à Amsterdam autre chose que les tableaux d'un vieil escroc (si c'est vrai l'histoire des planches à graver reprises ?) et que la ville. Il y avait ce qui restait d'un personnage réduit à l'extrême, presque complètement disparu, allant du lit au chevalet, du chevalet au chiottes – ou il devait encore griffonner avec ces ongles sales – et cela qui restait ne devait guère être autre chose qu'une cruelle bonté, proche, pas loin de l'imbécillité. Une main crevassée qui tenait des pinceaux trempés dans du rouge et du brun, un œil posé sur les objets, rien que ça, mais l'intelligence qui liait l'œil au monde était sans espoir.

Sur son dernier portrait, il se marre doucement. Doucement. Il sait tout ce qu'un peintre peut apprendre. Et d'abord ceci (enfin, peut être) que le peintre est tout entier dans le regard qui va de l'objet à la toile, mais surtout dans le geste de la main qui va de la petite mare de couleur à la toile.

Le peintre est là rassemblé, dans le cheminement tranquille, sur, de la main. Plus que ça au monde : ce tranquille va-et-vient frissonnant en quoi se sont changés tous les fastes, les somptuosités, toutes les hantises. Légalement, il n'a plus tien. Grâce à un jeu d'écriture, toute est entre les mains d'Hendrijke l'Admirable et entre les mains de Titus. Rembrandt ne possédera même plus les toiles qu'il peindra.

Un homme vient de passer tout entier dans son œuvre. Ce qui reste de lui est bon pour la voirie, mais avant, mais juste avant, il doit encore peindre le retour de l'enfant prodigue. Il meurt avant d'avoir eu la tentation de faire le pitre.

JEAN GENET, ***Le secret de Rembrandt,*** in O.C., t. V, Gallimard, 1979, pp. 31-38.

الواقعيّة في الفن

نورد في ما يلي نصّ الرّسالة التي كتبها "بارت" جوابا على رسالة كان قد تلقّاها من "كامو" ومحورها الأساسيّ الواقعيّة في الفنّ.

Réponse de Roland Barthes à Albert Camus

Paris, le 4 février 1955.

Cher monsieur,

Je vous remercie des o bservations que vous avez bien voulu faire au sujet de ma critique de La Peste. Elles ne me détournent pas de mon point de vue, mais du moins me permettent-elles de mieux situer le débat qui nous a opposés.

Je pense que nous pourrons être d'accord pour résumer ce débat de la façon suivante : le romancier a-t-il le droit d'aliéner les faits de l'histoire ? Est-ce qu'une peste peut équivaloir, je ne dis pas à une occupation, mais à l'Occupation ?

Tout votre livre, l'épigraphe que vous lui avez donnée, vo s explications même concluent à ce droit : il se confond justement à vos yeux avec le rejet du réalisme en art, auquel, précisez-vous, vous ne croyez pas.

Or, pour moi, j'y crois ; ou du moins (car ce mot réalisme a une hérédité bien lourde), je crois à un art littéral où les pestes ne sont rien d'autre que des pestes, et où la Résistance, c'est toute la Résistance.

Je vois, pour ma part, dans cet art littéral, le seul recours possible contre une morale formelle, propre selon moi à détourner de «l'entêt ement des faits », le seul respect possible d'une Histoire, dont les maux ne sont remédiables que si on les regarde dans leur propriété absolue, et non comme des symboles ou des germes possibles d'équivalence.

Vous me demandez de dire au nom de quoi je trouve la morale de La Peste insuffisante. Je n'en fais aucun secret, c'est au nom du matérialisme historique : j'estime une morale de l'explication plus complète qu'une morale de l'expression. Je l'aurais dit plus tôt si je ne craignais toujours d'être bi en prétentieux en me réclamant d'une méthode qui exige beaucoup de partisans.

Ce que j'ai contesté, c'est donc un système, non une personne ou un talent. Je vous prie de ne pas douter des sentiments d'estime et d'admiration que j'éprouve pour votre pers onne et votre œuvre.

فهرس الموضوعات

المغاربية للطباعة والنشر والإشهار
الهاتف : 718.271 / الفاكس : 718.263